

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

*Realismo e ironía: Vertientes jocoserias  
en Cuéllar y Rabasa*

Tesis que para obtener el título de  
Doctor en Letras (Literatura Mexicana)  
presenta

Eduardo Calvillo Ayala

Bajo la asesoría del  
Dr. Manuel de Ezcurdia Vértiz

Enero de 2006



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.

## AGRADECIMIENTOS

*A mis padres*

El presente trabajo es el resultado de tres y medio años de investigación dentro del programa del Posgrado en Letras y hubiese sido imposible sin los apoyos otorgados por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Invaluables fueron la asesoría del Dr. Manuel de Ezcurdia Vértiz y la lectura atenta del Comité Tutorial conformado por los doctores Jorge Alcázar y Jorge Ruedas de la Serna, sin quienes este trabajo hubiese extraviado fácilmente sus derroteros. Asimismo, representaron una gran ayuda los seminarios impartidos por la Mtra. Françoise Perus y la Dra. Tatiana Bubnova con los que fue posible conformar la línea metodológica de la investigación. De gran estímulo fue la invitación de la Dra. Belem Clark a participar en el Coloquio Interdisciplinario José Tomás de Cuéllar y de mucha utilidad sus amables comentarios al borrador del trabajo que aquí se presenta.

Resta finalmente agradecer los esfuerzos de quienes continúan día con día el estudio de la literatura mexicana del siglo XIX, de los investigadores abocados a la comprensión del fenómeno literario y de todos aquellos que pudieran tener algún interés en este trabajo, ya que, desde ahora, es de ellos y no mío.

<u>Introducción</u> .....	7
<u>I <i>La bola</i>. La carnavalización de la revuelta</u> .....	25
a. Los universos público y privado .....	41
b. La fiesta y la revuelta populares .....	52
c. Causalidad y absurdo. Primera mirada a la muerte .....	69
<u>II <i>La gran ciencia</i>. Ojos para oír y oídos para ver</u> .....	83
a. Juan de Quiñones en la plaza pública .....	101
b. La fiesta de los tontos .....	121
c. De las coyunturas de la política al ideal degradado .....	135
<u>III. La Tercera Salida de Juan de Quiñones</u> .....	151
<u>A. <i>El Cuarto Poder</i> o el interregno fársico</u> .....	151
a. El cuerpo urbano .....	169
b. Jacinta y Remedios en el balcón .....	183
<u>B. <i>Moneda falsa</i> o la máscara detrás del acertijo</u> .....	211
a. Pepe y Claveque.....	219
b. “Refugium peccatorum”. Segunda mirada a la muerte .....	230
<u>Conclusión</u> .....	257
<u>BIBLIOGRAFÍA</u> .....	279
<u>Bibliografía Directa</u> .....	279
<u>Bibliografía Indirecta</u> .....	280

## Introducción

Dentro de los esquemas generales empleados en el estudio de la novela mexicana, José Tomás de Cuéllar (1830-1894) y Emilio Rabasa (1856-1930) escapan con frecuencia a las generalizaciones más usuales en el estudio de los escritores decimonónicos. Mucho menos estudiados que Manuel Payno (1810-1894) o Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), los dos autores sobre los que versa este trabajo cultivaron, asimismo, la novela; aunque a diferencia de Payno o Altamirano, la desarrollaron a través de un fino humorismo y una sutil ironía que no ocultaba su crítica a los moldes literarios más frecuentados por sus contemporáneos. Como ellos recibieron la influencia directa de la novela realista hispánica, pero no la desarrollaron en la misma dirección en que lo hicieron, por ejemplo, Rafael Delgado (1853-1914), José López-Portillo (1850-1923) o Federico Gamboa (1864-1939).

Los vínculos de Emilio Rabasa y José Tomás de Cuéllar con la literatura burlesca o jocosidad no parecen haber sido analizados en detalle, por lo que gran parte de su riqueza literaria y de su actualidad se han pasado por alto. Se les ha relacionado con el Costumbrismo del siglo XVIII o con la literatura del Siglo de Oro español, pero sin profundizar demasiado ni en los aspectos formales de las obras ni en los propósitos estéticos manifiestos en ellas.

Particularmente en el ciclo de *Novelas Mexicanas* (1887-88) de Emilio Rabasa —cuyo análisis es preponderante en este trabajo—, la trayectoria del personaje, Juan de Quiñones, parece circunscrita a la reducción burlesca de la sociedad: Los liderazgos, las comunidades, las jerarquías y las instituciones encubren, como máscaras bufas, las más simples pasiones y el más inconsciente egocentrismo. Detrás de cada uno de ellos no aparece, por ninguna parte, el “deber ser” que se esperaría del nacionalismo liberal.

Algo semejante ocurre con los personajes de Cuéllar, los cuales, en la

primera serie de *La Linterna Mágica* (1871-72), se ven siempre envueltos en circunstancias que, aunque propiciadas por ellos mismos, los rebasan, colocándolos ante dilemas irresolubles, incómodos o fatales. Sin embargo, en cada una de estas novelas se evita concienzudamente el melodrama o el sentimentalismo; las acciones son relatadas con la minuciosa precisión del virtuoso que interpreta una obra ajena, suscitando la emoción del auditorio, pero sin efectismos temperamentales. La cotidianeidad revela, a través de *La Linterna de "Facundo"*, un rostro extraño y terrible a los lectores, que se ven obligados a interpretar lo relatado a través de las dos voces del narrador: una cercana y comprensiva, y otra distante y analítica que, aunque de apariencia solemne y ceremoniosa, ironiza sutilmente la prédica moral con elocuentes y casi disparatadas analogías naturalistas.

La inconformidad de los personajes con su entorno social, su constante aspiración a valer más, a tener más, para ser tomados en cuenta, es otra de las características básicas en los ciclos antes citados; como lo es la impotencia o la frustración de los personajes centrales para definir sus destinos ante los acontecimientos que los envuelven. En aspectos como éstos se finca la relación entre las porciones de la obra novelística de Cuéllar y Rabasa que este trabajo intenta analizar, relacionándolas con su más cercano contexto histórico literario y con procedimientos y formas artísticas que, como la novela picaresca española, nutrieron los medios de representación literaria empleados por estos autores.

Ambos son virtuosos en la plasmación de los lenguajes de sus personajes, lo mismo que en las personificaciones ficticias de sus narradores, llegando a evadir, amparados por la plasmación y representación de esos lenguajes, sus propias intenciones discursivas. Así, tanto en *La Linterna Mágica* como en las *Novelas Mexicanas*, es el discurso mismo el que encomia, evalúa, sentencia, amonesta o vitupera las acciones de los personajes; son los lenguajes de unos y otros los que interpretan la causalidad de las acciones, mientras que los autores históricos, José Tomás

de Cuéllar y Emilio Rabasa, parecen limitarse a atestiguar, a dar fe de los hechos, seleccionando de entre los dichos los que mejor descubren la identidad de sus creaciones.

En atención a esas características observables en ambos ciclos novelísticos, se ha elegido para esta tesis una metodología un tanto heterodoxa, con el fin de abarcar con relativa simultaneidad varios niveles de apreciación de las obras. Por una parte, la intención del trabajo es la de dar cuenta del empleo de los recursos lingüísticos puestos en juego por los autores. Aunque brevemente —debido a la dimensión del corpus—, se analiza la estructura fonética, gramatical y lógica de ciertos párrafos representativos, atendiendo a la pretensión metodológica de Yuri M. Lotman (1922-1993) respecto de la organización de los textos literarios artísticos:

Ya hemos tenido ocasión de señalar que los signos en el arte no poseen un carácter convencional, sino icónico, figurativo. Esta tesis, evidente por lo que se refiere a las artes figurativas, aplicada a las artes verbales arrastra una serie de consecuencias esenciales. Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por ello es generalmente difícil delimitar los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural. El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico una semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel.

[...]

[...] Decir: todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo.

[...]

Simultáneamente a la conversión de los signos lingüísticos generales en elementos del signo artístico, tiene lugar un proceso contrario. Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural —fonemas, morfemas—, al pasar a formar parte de las repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos. De este modo, un mismo texto puede leerse como una cadena organizada según las reglas de la lengua natural, como una secuencia de signos de mayor entidad que la segmentación del texto en palabras, hasta la conversión del texto en un signo único, y como una cadena, organizada de un modo especial, de signos más fraccionados que la palabra, hasta llegar a los fonemas.<sup>1</sup>

Paralelamente a esta perspectiva inmanente del texto, que Lotman desarrolla ampliamente en su *Estructura del texto artístico*, el autor esboza allí mismo los lineamientos —aunque de un modo mucho menos extenso— de un análisis extratextual en el que:

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales. [...] Todo el conjunto de lenguajes artísticos históricamente formados, que convierte al texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales. [...]<sup>2</sup>

Así pues, desde la perspectiva de Lotman, un texto de arte verbal posee una doble dimensión; por una parte, “[e]l texto se descompone en subtextos (nivel fonológico, nivel gramatical, etcétera) cada uno de los cuales puede analizarse como independientemente organizado”,<sup>3</sup> aun cuando las relaciones jerárquicas entre los diferentes niveles y en los niveles

---

<sup>1</sup> Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988 (Fundamentos, 58), pp. 34-35.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 73.

mismos se mantengan invariantes al estar fijados ya por su contingente material. Por otra parte:

Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a este texto. Puesto que la comunicación semilógica exige no sólo un texto, sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un determinado sistema de códigos culturales, es semejante a «un epitafio en una lengua incomprensible».<sup>4</sup>

Según Lotman, el texto artístico vincula así dos diferentes contextos que operan en él paralela o simultáneamente al ser interpretado, pues puede ser entendido como un mensaje codificado en una lengua natural, siguiendo como en una lectura su ordenación sintagmática; pero al mismo tiempo sus diferentes niveles —fonético, morfológico, etcétera— pueden vincularse paradigmáticamente con otros textos o con otros lenguajes artísticos, creando signos icónicos al relacionarse con contenidos diferentes a aquellos que resultan convencionales en una lengua natural. Los ritmos del verso y de la prosa, por ejemplo, pueden recrear ciertas particularidades de la música de una época, o remitir a las preferencias de una determinada escuela literaria, o —¿por qué no?— copiar la cadencia de alguna habla social específica y fácilmente reconocible por los lectores contemporáneos.

El considerar al “arte verbal” como una formación histórica, imbuida de un carácter social ineludible a la par de su función estética, es precisamente lo que permite la coincidencia de Yuri M. Lotman con otro crítico ruso, fundamental en el planteamiento de este trabajo: Mijaíl Bajtín (1895-1975).

Varios años antes que Lotman, particularmente en “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)”,<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Cultura, 1986 (Arte y Sociedad), pp. 269-468.

Bajtín había relacionado la formación de determinados procedimientos narrativos implicados en la novela con ciertas formas de organización jerárquica y social que, especialmente después del Renacimiento, se conjugaron como elementos indispensables del género novelístico.

Sin embargo, para Bajtín, la conformación de la novela moderna como género estandarizado es solamente uno de los múltiples ángulos que abarca su obra en función de su interpretación del ser social del hombre. Las teorías de Bajtín articulan sus elementos de juicio, no ya en una perspectiva exclusivamente histórica de la literatura o en un puro análisis formalista, sino en la conjunción de los elementos materiales y formales de la obra literaria haciéndolos parte de un devenir histórico; pero no tanto como historia de la literatura, sino más claramente como poética histórica.

Dentro de su concepción de lo humano social, los discursos, los lenguajes artísticos y no artísticos, las interlocuciones cotidianas ocupan un lugar preponderante como síntomas de las valoraciones éticas y cognoscitivas implícitas en los deberes, haceres y saberes de las comunidades y los grupos en sus diferentes momentos históricos.

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos

discursivos.<sup>6</sup>

La dimensión de la obra es, entonces, dual; ya que remite, por una parte, a la intención y propósitos del “autor”, al mismo tiempo que anticipa en sus lectores una “respuesta comprensiva”, es decir, una interpretación acorde, tanto a las intenciones del “autor”, como a los deseos o posibilidades del lector respecto a lo que se le manifiesta o solicita.

Desde esa perspectiva metodológica, la obra literaria deja de pertenecer a la pura esfera cognoscitiva o epistemológica, y adquiere una dimensión vital, en tanto que es respuesta pragmática, ética, valorativa, dentro de la “cadena de la comunicación discursiva” de “una determinada esfera cultural”. Con ello, el ángulo de la apreciación estética se amplía de manera notable, particularmente hacia aquellos discursos cuyo propósito, en primera instancia, no es el de denotar la historicidad de los acontecimientos relatados o la relevancia de cierto punto de vista sobre ellos, sino el de mostrar —y tal vez testimoniar— la pluralidad de los discursos, las ideas, las voces, las identidades, que confluyen, desde todos los tiempos hacia “una determinada esfera cultural”:

Existe un grupo de fenómenos artísticos discursivos que desde hace mucho tiempo atrae la atención, tanto de los analistas literarios como de los lingüistas, pero que por su naturaleza están fuera de la lingüística, es decir, son de índole translingüística. Estos fenómenos son: las estilizaciones, la parodia, el relato oral (skaz) y el diálogo (expresado composicionalmente y consistente en réplicas).

Todos estos fenómenos, a pesar de sus diferencias importantes, se caracterizan por un rasgo común: la palabra en ellos posee una doble orientación; como palabra normal hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno. Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como se percibe el

---

<sup>6</sup> Mijaíl Bajtín. “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, 10ª ed., México, Siglo XXI, 1999 (Lingüística y Teoría literaria), p. 265.

discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto, no comprendemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá en nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra.

[...] El relato oral, efectivamente, a veces puede tener una orientación única hacia su objeto, la réplica de un diálogo puede tender hacia un significado temático directo e inmediato, pero en la mayoría de los casos ambos están orientados hacia el discurso ajeno: aquél, estilizándolo; ésta, tomándolo en cuenta, contestándolo, anticipándolo.<sup>7</sup>

Constituidos en formas de interacción social, los “géneros discursivos” primarios —como la conversación de sobremesa, la charla en los pasillos o en las tertulias, los sermones paternos, las consignas propagandísticas, etc.— son para Bajtín la base dialógica fundamental de los “géneros secundarios” —discurso político, religioso, científico, poético, etc.—<sup>8</sup> que conforman el registro histórico de la cultura, pero que son sólo reelaboraciones peculiares de los actos concretos y cotidianos de comunicación, mismos que les sirven de base en sus valoraciones cognoscitivas, semánticas, éticas, burlescas, estéticas, etcétera.

En tanto que sustancias significantes de la obra de arte verbal, la lengua y la tradición literaria son analizadas por él, en sus transformaciones dentro del amplio horizonte de la Historia cultural. De ahí que su apreciación de la novela como género literario no busque vincularla solamente con la epopeya o la épica, ni hacer exclusivamente de ella el vehículo artístico del análisis sociológico y político:

En la prehistoria de la palabra novelística se puede observar la acción de muchos factores a menudo sumamente heterogéneos. Desde nuestro punto de vista, los más importantes fueron los factores siguientes: uno de ellos es la risa; el otro, el plurilingüismo. La risa organizó las más

---

<sup>7</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoienski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., México, FCE, 2003 (Breviarios, 417), pp. 269-270.

<sup>8</sup> Mijaíl Bajtín. “El problema de los géneros discursivos”, *Op. cit.*, pp. 267 y ss.

antiguas formas de representación del lenguaje, formas que inicialmente no fueron otra cosa que una burla del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo y la interpretación recíproca de los lenguajes ligada a él elevaron dichas formas a nuevo nivel artístico ideológico en el cual llegó a ser posible el género novelístico.<sup>9</sup>

Como es evidente, desde esta perspectiva filológica y dialógico lingüística (“translingüística” o “metalingüística”),<sup>10</sup> la lengua —sus dialectos geográficos y étnicos, sus variantes sociales, sus normas ocupacionales o estilísticas— no es el recipiente aséptico de las confrontaciones ideológicas implicadas en los desarrollos sociales, políticos y económicos, sino parte fundamental en la expresión y manifestación de los mismos. La lengua no es una unidad más que en la visión necesariamente abstracta de la lingüística en su sentido restringido. Fuera de esa abstracción, está ligada ineludiblemente a sus contextos de uso, a las intenciones y preocupaciones de los hablantes y, consecuentemente, a la expresión ideológica de los propósitos y motivaciones de los grupos sociales y sus esferas de acción y actuación ante los demás.<sup>11</sup>

De ahí proviene la importancia que para la estética bajtiniana de la novela adquirieron las manifestaciones populares en la “plaza pública” —centro de reunión política, comercial, festiva o religiosa—, lo mismo en su carácter de espacio de las actividades colectivas, que en su función creadora de “géneros discursivos” primarios o secundarios.

La antigüedad grecorromana o la cultura medieval —e inclusive la civilización prehispanica de América— se desarrolló en torno a centros de reunión multitudinaria en los que se celebraban, conmemoraban y

---

<sup>9</sup> Mijaíl Bajtín. “De la prehistoria de la palabra de la novela”, *Problemas literarios y estéticos*, p. 480.

<sup>10</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 266 y ss.

<sup>11</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín. “El problema de los géneros discursivos”, *Op. cit.* y Mijaíl Bajtín/Pavel Nikolaievich Medvedev. *El metodo formal en los estudios literarios (Introducción crítica a una poética sociológica)*, prolog. Amalia Rodríguez Monroy, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994 (Alianza Universidad, 788), particularmente los capítulos I y III de la Tercera Parte

realizaban los hechos más relevantes de las sociedades agrícolas: el inicio y el fin de la cosecha con sus rituales propiciatorios, el intercambio de los excedentes, la adquisición de aperos y enseres, el préstamo o la venta de los animales de cría y engorda, etc., que en su calidad de espacio de usos múltiples conformaba el mosaico plurilingüístico y multifacético de la dinámica social, en sus saberes, sus haceres, sus jerarquías y sus marginalidades.

En ese espacio de seriedad y risa, de solemnidad y esparcimiento, de sometimiento y desparpajo, las hablas de los grupos sociales se confrontaron, se estudiaron, se incomprendieron y se parodiaron:

Toda parodia, toda ridiculización, toda palabra utilizada equívocamente, con ironía o encerrada entre comillas entonacionales, en fin, toda palabra indirecta es un híbrido intencional, pero un híbrido monolingüe, de índole estilística. En realidad, en la palabra paródica convergen y en gran medida se cruzan dos estilos, dos «lenguas» (intralingüística): la lengua parodiada, por ejemplo, la lengua de un poema heroico, y la lengua parodiante: la lengua prosaica baja, el lenguaje conversacional familiar, la lengua de los géneros realistas, la lengua «normal», la lengua literaria «sana», como la concibe el autor de la parodia. Esta segunda lengua parodiante, sobre cuyo fondo se construye y percibe la parodia, en la parodia misma —si es una parodia severa— no entra de por sí, pero está presente de manera invisible en ella.

[...]

Todo híbrido estilístico intencional es, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que las lenguas que se han cruzado en él se relacionan una con otra como las réplicas de un diálogo; es una discusión de lenguas, una polémica de estilos lingüísticos. Pero no es éste un diálogo argumental ni abstractamente semántico, sino un diálogo de puntos de vista concretamente lingüísticos no trasladables uno al otro.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Mijaíl Bajtín. “De la prehistoria de la palabra de la novela”, *Problemas literarios y estéticos*, pp. 504 y 505

Bajo esta óptica, Bajtín sintetizó su concepto de “cultura popular” en una de sus obras más importantes e influyentes: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. En ella, plantea el concepto de “realismo grotesco” en relación directa con los rituales carnalescos y las actividades colectivas de la plaza pública. En su “Introducción. Planteamiento del problema”, a través de un conjunto de ejemplos que van de la antigüedad grecorromana a las vanguardia artísticas, Bajtín reelabora el concepto del grotesco para ligarlo a los rituales y actividades sociales cotidianas de las culturas agrícolas occidentales, en las que el carnaval, sus ritos y su visión del mundo —en tanto que tiempos especiales de la vida social— confluyeron para dar origen a los “géneros discursivos” primarios y secundarios —“las formas y símbolos de la lengua carnalesca”— que fueron incorporados a la literatura de prestigio especialmente durante el Renacimiento:

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que incluimos las saturnales), originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la visión unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo (la «rueda»), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como

un «mundo al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular.<sup>13</sup>

La importancia que Bajtín otorga a la cultura cómica popular y a sus manifestaciones lingüísticas, a su “lirismo de la sucesión y la renovación”, constituyen el punto de partida de su más grande diferencia con otros teóricos, por ejemplo György Lukács (1885-1971),<sup>14</sup> en relación con el concepto de novela. Separándola de los estilos elevados de la antigüedad grecolatina —la tragedia y la épica en la concepción de Lukács—, Bajtín relaciona la historicidad del género —su representación del presente como un eslabón temporal entre el pasado y el porvenir— con una representación familiar, extraoficial y antisolemne de los géneros no canónicos de la literatura: “La realidad contemporánea, lo variable y lo perecedero, lo «bajo», en fin, el presente —esa «vida sin principio y sin final»— ha sido objeto de representación solamente en los géneros bajos.”<sup>15</sup>

De ahí que, sin negar la influencia de los estilos elevados en la formación de la novelística decimonónica, considere que:

Simplificando y esquematizando un poco, se podría decir que el género novelesco tiene tres raíces principales: la epopeya, la retórica y el carnaval. Según la predominancia de alguna de estas raíces, se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la épica, la retórica y la carnalizada (entre ellas existen, por supuesto, numerosas

---

<sup>13</sup> Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1988 (Alianza Universidad, 493), p. 16.

<sup>14</sup> Al respecto se pueden consultar en György Luácks. *La novela histórica*, trad. de Jasmín Reuter, México, Era, 1966 y *Ensayos sobre el realismo*, trad. del italiano por Juan José Sebrelli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

<sup>15</sup> Mijaíl Bajtín. “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, *Problemas literarios y estéticos*, p. 532.

formas de transición). Los puntos de partida para el desarrollo de diversas variantes de la tercera línea de novela, la carnavalizada, incluso la que lleva a la obra de Dostoievski, se deben buscar en el dominio de la cómico-seria

Para la formación de esta variante del desarrollo de la novela y de la prosa literaria en general a la que llamaremos convencionalmente “dialógica” y la que como hemos dicho lleva a Dostoievki, tienen una importancia determinante dos géneros cómico-serios: el “diálogo socrático” y la “sátira menipea”. [...] <sup>16</sup>

Al ser un género originariamente “híbrido”, la novela supone la incorporación del “discurso ajeno” en alguna o en todas las variedades mencionadas: la parodia, la estilización, el relato oral o el diálogo. Sin embargo, en la medida en que menos obedece a un propósito específico — “monológico”— de reducir su “imagen del mundo” a una sola línea explicativa o expositiva y más se encarga de presentar, en sus manifestaciones lingüísticas concretas, los choques ideológicos entre grupos sociales y sus concepciones sobre el hombre y su naturaleza, la novela se acerca más a ser “dialógica”, es decir, implícitamente carnavalizada.

En esta necesaria elección del autor —entre presentar su “modelo del mundo”, y el de sus personajes, de acuerdo con una norma de habla autoconsistente, sistemática, axilógicamente reducible a una preceptiva; o en mostrarla como una pluralidad contradictoria, poblada de particularidades inconciliables, intrínsecamente irreductible a una sola norma lingüística—, Bajtín encuentra las dos líneas del desarrollo novelesco que acabarán por confluir en la gran novela realista del siglo XIX y principios del XX. <sup>17</sup>

En ese punto confluyen los juicios críticos acerca de esa novela,

---

<sup>16</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 159-160.

<sup>17</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín. “La palabra en la novela”, *Problemas literarios y estéticos*, pp. 83-268.

emitidos por Bajtín y Lukács, que permiten relacionar —en el choque entre la “imagen del mundo” idílico (depauperación del “cronotopo folclórico”)<sup>18</sup> de las sociedades agrícolas y aquella emanada de la sociedad capitalista— los conceptos de novela dialógica y “realismo crítico”,<sup>19</sup> en tanto que visiones complementarias de una misma problemática literaria.

[...] Según una definición [“monológica”] de Hegel, la novela debe educar al hombre para la vida en la sociedad burguesa. Este proceso educativo está ligado a la ruptura de todos los viejos nexos idílicos, a la expatriación del hombre. El proceso de reeducación individual del hombre se inserta aquí en el proceso de transformación y reorganización de toda la sociedad, o sea, en el proceso histórico.

De un modo algo diferente se plantea este mismo problema en la novelas de formación de la otra línea [la “dialógica”] representada por Stendhal, Balzac y Flaubert [...]. Aquí se trata, ante todo, del hundimiento y la transformación de la ideología y la psicología idílicas, no adecuadas al nuevo mundo capitalista. Aquí en la mayoría de los casos no hay una sublimación filosófica del idilio. Se presenta su hundimiento en las condiciones del centro capitalista del idealismo provinciano o del romanticismo de provincia de los héroes, los cuales no se idealizan en absoluto; tampoco se idealiza la sociedad capitalista: se revela su inhumanidad, la destrucción en ella de todo principio moral formado en peldaños anteriores de desarrollo, la descomposición (bajo el influjo del dinero) de todas las relaciones humanas de antes —el amor, la familia, la amistad—, la degeneración del trabajo creador del científico, el artista, etcétera. El hombre positivo del mundo idílico se vuelve risible, deplorable e innecesario: ora perece, ora se «reeducan» y se

---

<sup>18</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín. “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Problemas literarios y estéticos*, pp. 339 y ss., 411 y ss. y 431 y ss.

<sup>19</sup> Cfr. György Lukács. *Significación actual del realismo crítico*, trad. María Teresa Toral, 5ª ed. México, Era, 1984 (Biblioteca Era, Ensayo), pp. 78 y ss. Para una más amplia discusión de las relaciones entre Lukács y Bajtín puede consultarse a Galin Tihanov. *The Master and the Slave. Lukács, Bajtín and the Ideas of Their Time*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

convierte en un explotador egoísta.<sup>20</sup>

En esta misma dimensión histórica y lingüística, las obras novelísticas de José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa articulan —como se intentará demostrar— la crítica “carnavalizada” de una realidad multiforme “en el proceso de transformación y reorganización de toda la sociedad” en el que —a la manera del “realismo crítico”— ubican la diégesis de sus novelas, entablando un diálogo con su circunstancia histórica.

Ahora bien, aunque la clasificación de Realismo es ampliamente aceptada en cuanto a la obra novelística de Emilio Rabasa, José Tomás de Cuéllar suele más bien asociarse a la de Costumbrismo, quizá por la estructura organizacional de sus obras. No obstante, es uno de los propósitos de este trabajo establecer la perspectiva narrativa y las características formales que permiten a las novelas de la primera serie de *La Linterna Mágica* vincularse con el propósito implícito de plasmar las condiciones sociales e ideológicas resultantes del devenir histórico de México —antes, durante y después de ocurrida la Guerra de Reforma—, lo cual —al menos desde la perspectiva de Lukács— constituye una de las características esenciales del Realismo, junto con la “objetividad” en el relato de las condiciones sociales, aun cuando el hacerlo contravenga los propósitos o la postura ideológica del autor.<sup>21</sup>

Asimismo, lejos de inferir una identidad estricta entre José Tomás de Cuéllar y su “Facundo”, se procuró el análisis de los diferentes estilos empleados en sus novelas con el fin de esclarecer la posible intención pragmática del marcado contraste apreciable en ellos. Sin embargo, la extensión del ciclo, su complejidad estilística y la escasez de comentarios críticos sobre la totalidad estructural de la serie obligaron a quien esto escribe a desistir del intento. De ahí que se haya optado por llevar a cabo una labor menos dilatada, relacionando esas obras lo más estrechamente

---

<sup>20</sup> Mijaíl Bajtín. *Ibid.*, pp. 442-443.

<sup>21</sup> György Luácks. *Ensayos sobre el realismo*, particularmente el ensayo “Balzac: ‘Los campesinos’”.

posible con el trabajo del autor chiapaneco que ocupa la parte central de esta tesis.

Siguiendo pues lo derroteros marcados por las metodologías elegidas, el capítulo uno está dedicado a la primera de las Novelas Mexicanas, *La bola* (1887), para establecer las características más evidentes de los lenguajes empleados en ella, así como sus vínculos gramaticales y temáticos con la primera novela de la serie de “Facundo”, *Ensalada de pollos* (1869, 1871 y 1891), y con algún ejemplo de las obras periodísticas de Ramón de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra, ambos “publicistas” reconocidos y admirados por los lectores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX.

El segundo capítulo tiene como finalidad —paralelamente al análisis de *La gran ciencia* (1887)— el rastrear las posibles fuentes literarias de la contrastante estructura de los ciclos novelísticos, poniendo de manifiesto las contradicciones entre el desarrollo de las tramas y las argumentaciones o explicaciones aportadas por los narradores. En él —aunque sin rozar las complejidades interpretativas vinculadas a textos clásicos— se intenta enfatizar el origen literario de las formas expresivas utilizadas por Emilio Rabasa y José Tomás de Cuéllar; las del primero en relación con la novela picaresca, y las del segundo —casi exclusivamente en cuanto a la postura del narrador— con el tono discursivo de las parodias humanistas. En ambos casos, la comparación se reduce a hipotéticas semejanzas pragmáticas, aceptables o repudiables en función de las intencionalidades específicas atribuibles a obras y autores.

El último apartado dedicado a las dos últimas novelas del ciclo de Emilio Rabasa, *El Cuarto Poder* y *Moneda falsa* (ambas de 1888), busca fundamentar la visión literaria de este autor a partir de las tendencias políticas e ideológicas que conformaron los debates periodísticos y sociales de la segunda mitad del siglo XIX; contexto discursivo que da también origen al ciclo novelístico de Cuéllar y que aparece retratado en las

disparatadas conductas de sus personajes, en el ambiente de inseguridad y atrofia que los rodea, y sobre todo en su crítica a las confrontaciones ideológicas que “Facundo” plantea, velada o abiertamente, a sus contemporáneos lectores.

Así pues, el objetivo central de este trabajo puede resumirse como un intento de vincular la obra aquí analizada de José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa con la tradición literaria que, a partir del Renacimiento, sentó las bases de la novela moderna, y que sirvió a la expresión artística de los conflictos ideológicos, morales, éticos y sociales entrevistados por los dos autores estudiados, tras los cambios económicos y políticos suscitados por la Guerra de Reforma mexicana.

## **I *La bola*. La carnavalización de la revuelta**

Frente a la hoja en blanco, al igual que frente al libro recién abierto, el lector y el escritor se encuentran frente al espacio indefinido de la representación. El “espacio semántico”, abierto ya al emplear todo lenguaje, comienza a construir sus propias referencias al través de la convención social que posibilita su existencia. Como el habla misma, el “espacio semántico” de una obra narrativa es una creación individual, pero debe su existencia a un sinnúmero de acuerdos, tácitos o explícitos, que lo liberan de sus relaciones unívocas y exclusivas con una temporalidad y un espacio; le permiten evadir su “aquí y ahora”, pero lo atan ineludiblemente a las reglas de la representación convencional.

Frente a la novela, como el escritor frente a “su mundo”, el lector —como el crítico— se halla incluido en la retícula de los lenguajes y cercado por las determinaciones de la lengua. Ambos le imponen, mediante sus convencionalismos, sus acuerdos de verosimilitud, su normalidad avalada por el uso y su normatividad comunicacional —entre otros muchos cercos, más o menos reglamentados— las formas de acceder a ese “espacio semántico de representación” que tradicionalmente se denomina novela.

Sin embargo, ni en la novela ni en ningún otro “espacio semántico” las normas permanecen indefinidamente. Lo mismo que las reglas de convivencia social o los procesos productivos —las normas lingüísticas o los límites entre “realidad y fantasía”—, las vías de acceso a la novelística se modifican paulatina pero irremediabilmente. Más aún, cada novela ofrece a cada lector diversas rutas de acceso que dependen de su interés, su preparación, sus gustos, aficiones, deseos o expectativas; todo lo cual hace de la novela, no un espacio en sí misma, sino un ámbito significativo donde cada lector puede —o no— reconstruir, mediante la

interacción con los signos y consigo mismo, los significados evocados por la obra.

De este modo, las pastas, las hojas, las grafías y los blancos son solamente el soporte material del ámbito, convencionalmente reglamentado, en que la lengua y los lenguajes sirven como significantes para ese “espacio semántico de representación” que debe ser construido por cada lector.

Por su parte, el escritor puede, o no, optar por dar sustento material a los significantes que ha organizado. Así, Andrés Serra Rojas, al lamentar la escasa producción novelística de Rabasa, comenta:

Refería don Emilio que como solía despertar muy de mañana, para distraer el ocio de una hora en que no se puede hacer otra cosa, ocupaba su mente relatándose él mismo en su pensamiento un cuento o una novela. La comenzaba en una mañana, la continuaba al día siguiente y así en el transcurso de algunas semanas mentalmente había concluido su cuento o novela y la archivaba también mentalmente. Concluida una novela en esta forma se imaginaba una segunda y una tercera, y así logró reunir, como pasatiempo de madrugada lo que pudo haber sido una serie de cuentos y de novelas literarias que por lo menos habrían corrido la misma suerte que las únicas cinco novelas que pudo o quiso escribir en su mocedad.<sup>1</sup>

“Pudo haber sido”, pero, sin otro sustento material, la organización significativa de la “novelística no escrita” de Emilio Rabasa desapareció con él. No obstante, sin intención alguna de rescatar lo irrescatable, resulta necesario tratar de establecer cuál organización significativa trasluce la novelística sí escrita de Emilio Rabasa y por qué, a decir de Carlos

---

<sup>1</sup> Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17), pp. 96, citando como fuente a Óscar Rabasa. *Breves apuntes sobre la personalidad del señor licenciado Emilio Rabasa*, México, 20 de julio de 1956, p. 5.

González Peña, el autor la calificaba, ya en sus años postreros, como “una humorada de juventud”.<sup>2</sup>

*La bola*, primera de las cuatro novelas dedicadas a Juan de Quiñones y su contraparte don Mateo Cabezudo, da inicio durante la festividad del 16 de septiembre en un pequeño pueblo denominado San Martín de la Piedra. Un suceso al parecer intrascendente —el desacuerdo entre don Mateo y el jefe político, Coderas, sobre quién debía portar el lienzo patrio en la ceremonia— desencadena rápidamente un conflicto político que al final coloca a Juanito y a don Mateo, por causas personales, en extremos opuestos.

Juan de Quiñones, atrapado entre su fidelidad a don Mateo —tío materno, amable y pundonoroso, de su novia Remedios y héroe popular de San Martín— y un comprometedor empleo con el jefe político, don Jacinto Coderas —representante del poder central y de los comerciantes acaudalados del pueblo— se ve obligado a participar activamente en “la bola”, cuando Remedios debe abandonar San Martín de la Piedra, exponiéndose a ser capturada por don Camilo Soria —su ilegítimo y tiránico padre biológico—, y es encarcelada la madre de Quiñones como represalia por la temprana deserción de Juanito a las filas de don Jacinto.

Finalmente, huérfano tras la muerte de su madre —a consecuencia de sus angustias maternas y su encarcelamiento— y despojado por don Mateo de su novia Remedios, Juan de Quiñones se encuentra listo para seguir a su amada hacia la capital del estado.

Hacia 1888, Emilio Rabasa comentó con Ángel Pola en *El Diario del Hogar* sobre “la génesis de sus novelas”:

—Cuando estuve en San Cristóbal pensé en una serie de novelas cortas. En Oaxaca manifesté la idea a Rafael. Aquí me la recordó, y

---

<sup>2</sup> Carlos González Peña. “Rabasa y sus Novelas”, *El Universal*, domingo 4 de mayo de 1930, en *Op. cit.*, p.131.

pusimos manos a la obra.

—¿Ya tenía usted algún plan formado?

—Pensaba yo sacar un mozo y ponerlo de general. Un mozo que llegara a ser general en la bola .

Escribió el primer pliego y se lo leyó a don Rafael Reyes Spíndola.

—La verdad es que lo he encontrado tres veces mejor que como yo creía— fue la opinión de Rafael.

—Tenía mucho miedo al público— me manifestó don Emilio.

Y luego Reyes Spíndola le dijo:

—Usted me escribe en un mes esta novela.

La obrita llevaba por título Un general. A poco de llevar escrito algunas páginas le cambió el nombre.

—No se llama así— le dijo a Rafael.

—Pues, ¿cómo?

—La bola.

Y era que Rabasa acababa de escribir la palabra bola y la había encontrado muy significativa.<sup>3</sup>

Sin ánimo de confirmar o desmentir la cita, hay que decir que la primera edición de *La bola* se publicó en 1887 bajo el sello de Alfonso E. López y Comp., Editores y que sólo la segunda, de 1888, apareció con el de O. R. Spíndola & Comp., Editores; lo que en cualquier caso es indicativo de su buena aceptación entre el público de la época.

Por otra parte, el cambio en la idea original supone un cambio de perspectiva respecto al punto de vista del narrador de la obra. Planteada como en la síntesis hecha por Rabasa, ésta involucraría a un narrador omnisciente en tercera persona —extradieгético— que, como en la mayor parte de la novelística decimonónica, enjuiciaría a sus personajes desde el exterior, obligándose a “contar” sus emociones y no a presentarlas como algo “vivido”. El cambio de título es igualmente significati-

---

<sup>3</sup> Ángel Pola. “En Casa de la Celebridades. Emilio Rabasa”, *El Diario del Hogar*, México, jueves 20 de septiembre de 1888, en *Op. cit.*, pp. 105-106.

vo, ya que incorpora un nombre coloquial y popular a la designación de las revoluciones, revueltas o simples estallidos populares, tan frecuentes en el país durante el siglo XIX, pero que adquirieron un cariz peculiar al finalizar la Guerra de Reforma.

En una de sus primeras novelas, *Ensalada de pollos*, publicada por entregas entre 1869 y 70 y en segunda edición como libro con la inclusión del prólogo de la serie en 1871, José Tomás de Cuéllar presenta a un personaje similar a don Mateo Cabezudo, don Jacobo Baca, quien “aburrido [...] de buscar destino, y más aburrido de no hallarlo”<sup>4</sup> decide, sin caballo y sin arma, “lanzarse a la revolución”. Más adelante, provisto ya de caballo, don Jacobo consigue ser aceptado en las huestes de Capistrán, a quien se describe del siguiente modo:

Capistrán no se llamaba Capistrán; tenía otro nombre que había juzgado prudente hacer olvidar.

Capistrán no luchaba precisamente por la Patria, por más que la Patria se empeñara en contarle entre el número de sus fieles servidores, merced a los registros oficiales del ministro de la Guerra.

Capistrán se había acogido a la gracia del indulto o la gracia de la revolución, que es lo mismo. Su vida pasada había llegado a ponerle en este predicamento: ahorcado o liberal.

Por lo visto no vaciló y defendió la libertad. El gobierno lo admitió como *ficha* por no verlo convertirse en su contrario. Ésta es una de las gloriosas transacciones de la guerra civil.

Capistrán pasó de reo a héroe, y decía muy ufano y muy para sí: “Mi vida está en la bola”, y procuraba a toda costa que esta bola de fuego y sangre fuese bola de nieve, quiere decir, que fuera creciendo.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> José Tomás de Cuéllar. *Baile y cochino. Ensalada de pollos. Los fuereños*, prolog. Manuel de Ezcurdia, México, Promexa, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana), p. 108.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 243.

La “bola” representaba, pues, una vía expedita de movilidad social en el siglo XIX, al mismo tiempo que una de las peores calamidades entre la población del país. Esa ambigüedad significativa, esa indeterminación entre los órdenes sociales: mudanzas ideológicas, cambios de oficio, flexibilidad o relajamiento en las jerarquías, son retratados por Emilio Rabasa y José Tomás de Cuéllar a través de una tópica literaria de gran tradición: El mundo al revés.<sup>6</sup>

En el planteamiento mismo de *La bola*, la relación entre Juan de Quiñones y Mateo Cabezudo se halla subvertida. Hijo de una lavandera de los padres de Quiñones, Cabezudo, que aprendió a leer pasados los veinticinco años, “un día cayó de leva [...] y se vio en el caso de tomar las armas, no sé (ni el tampoco) si a favor o en contra de Su Alteza Serenísima”,<sup>7</sup> con lo que adquirió prestigio y representatividad entre los habitantes del barrio del Arroyo a pesar de estar dedicado a “los oficios del campo, sin maldita la gana de volver a la interrumpida carrera de las

---

<sup>6</sup> En adelante, el nombre de este tópico se emplea, no sólo en su función retórica básica, sino más frecuentemente como una adecuación analógica del conjunto de procedimientos literarios analizados por Bajtín en la obra de Rabelais: “En la época de Rabelais, el mundo jerárquico de la Edad Media se desplomaba. El modelo del mundo unilateralmente vertical, extra-temporal, con su alto y su bajo absolutos, su sistema unilateral de movimiento ascendente y descendente, se hallaba en plena desintegración. Un nuevo modelo comenzaba a formarse, en que el rol dominante pasaba a las líneas horizontales, al movimiento hacia delante en el espacio real y en el tiempo histórico. El pensamiento filosófico, el conocimiento científico, la práctica humana y el arte, así como la literatura, trabajarían para crear este nuevo modelo.¶ En el curso de la lucha a favor de un nuevo cuadro de mundo y de la destrucción de la jerarquía medieval, Rabelais utiliza constantemente el procedimiento folklórico tradicional de la «jerarquía invertida», del «mundo al revés», de la «negación positiva». En él se permutan lo alto y lo bajo, mezcla a propósito los planos jerárquicos con el fin de liberar y despejar la realidad concreta del objeto, buscando mostrar su verdadera fisonomía material y corporal, su verdadera existencia real, más allá de todas las reglas y apreciaciones jerárquicas.” [Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1987 (Alianza Universidad, 493), pp. 363-364.]

<sup>7</sup> Emilio Rabasa. *La bola y La gran ciencia*, prologado por Antonio Acevedo Escobedo, 14a. ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 50), p. 11-13.

armas”. Un nuevo “movimiento revolucionario”, su irascible carácter y “cierto reparto de tierras y algunos asuntos de desamortización” lo llevaron a convertirse en héroe local de San Martín y en un hombre más rico que “las gentes visibles del barrio de las Lomas” —cuando el narrador era ya “un muchacho aprovechado en primeras letras”.

En menos de quince años, Mateo Cabezudo pasa de Mateo “a secas” a “don” Mateo; a diferencia de Juan de Quiñones, quien, tras la prematura muerte de su padre —antes que Juanillo cumpliera siete años—, pasa de posible empleador a desempleado, a pesar de su:

[...] reputación de muchacho ilustrado, al extremo de haber sido alguna vez secretario interino del Ayuntamiento, con aplauso del respetable cuerpo, quien, sin embargo, hubo de nombrar propietario a un primo de la esposa del jefe político, porque ése así lo dispuso.<sup>8</sup>

Mateo Cabezudo y Juan de Quiñones se hallan en direcciones opuestas del flujo social; mientras Cabezudo asciende rápidamente, Quiñones, “muchacho ilustrado” y narrador autodiegético de apenas veinte años, se ve ante un inminente descenso. La tópica tiene un origen antiguo. Ernst Robert Curtius cita y refiere un poema de los *Carmina Burana* que:

[...] comienza con una queja contra el tiempo presente: la juventud ya no quiere estudiar; la ciencia decae. Pero, continúa el razonamiento, lo que sucede es que el mundo entero está al revés; los ciegos conducen a los ciegos, precipitándose todos al abismo; las aves vuelan antes de criar alas; el asno toca el laúd; los bueyes danzan; los labradores se hacen militares; [...] Lo que antes se censuraba ahora se alaba. El mundo está descarrilado.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>9</sup> Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 1ª. reimp., México, FCE, 1975 (Lengua y Estudios Literarios), p. 143-144.

El poema, lleno de referencias a la antigüedad grecolatina y a la literatura bíblica, parece resonar todavía en las palabras de sentencia del padre Benjamín Marajo: “Éste es el país de los hechos consumados [...], el país de las aberraciones”,<sup>10</sup> cuando comunica a Juan de Quiñones el resultado de la revuelta encabezada por don Mateo.

La disparidad en los destinos de Quiñones y Cabezudo, lejos de estar descrita como una problemática sociológica, se presenta como un fenómeno humano, en el que las fortunas individuales dependen más de los accidentes de la Naturaleza que de las corrientes sociales impuestas por la Historia. El narrador autodiegético, Juan de Quiñones, es incapaz de ver más allá de su circunstancia presente y se limita a relatar el suceder de los hechos, evaluándolos desde la perspectiva emocional de un joven con una notable cortedad de intereses y conocimientos. Para este narrador, Mateo Cabezudo no es más que un hombre bajo que logra ascender a las esferas de la política por su oportunismo, y, para colmo, ataja sin miramientos su único proyecto personal: contraer matrimonio con Remedios.

¿Qué ocurre, sin embargo, con las representaciones que se crea el lector sobre los personajes? Éstas son reconformadas casi inmediatamente por otro tipo de narrador que hace su aparición en las primeras páginas del libro:

Perdónenseme estas pequeñas digresiones referentes a mi persona; mas, por una parte, están justificadas con el hecho de tener yo tan principal parte en los acontecimientos que voy a referir, y por otra, justo es que al recordar mis años juveniles, la memoria se derrame sobre el campo de mis más íntimos sentimientos, y la pluma escriba lo que con tanta viveza se presenta a mi imaginación.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 162.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 5.

El lector se halla pues incluido, y enfrentado a dos tiempos diferentes. Por un lado, ante aquello que le cuenta un joven recién salido de la adolescencia con “una novia que me requemaba la sangre” y que se “cargaba” por la “gravedad cómica” con que los músicos del pueblo sacudían la boquilla de sus instrumentos. Por otro, ante las opiniones de un narrador intradieгético que ya conoce los destinos de su personaje y que refiere esos “años juveniles” apoyándose en la tolerancia del lector, al cual dirige su discurso como si fuere el resignado viudo que da fin al ciclo en la conclusión de *Moneda falsa*.

Juan de Quiñones —joven narrador autodieгético y narrador intradieгético prematuramente envejecido— se constituye por este medio en los dos extremos de un ciclo vital, ubicándose a voluntad entre uno y otro para evaluar su conducta y las ajenas, poniendo énfasis en los detalles absurdos de todas ellas. Así pues, su oposición contra Mateo Cabezudo se presenta en el ciclo teñida de un matiz que ya E. R. Curtius ha hecho notar en la tópicа del mundo al revés:

[...] El contraste de generaciones es una de las pugnas que caracterizan las épocas agitadas, tanto las que se encuentran bajo el signo de una incipiente primavera florida como las que están ya en el ocaso otoñal. En la historia de la poesía, ese contraste se manifiesta como la lucha de los “modernos” contra los antiguos (hasta que los modernos acaban por convertirse a su vez en clásicos antiguos).<sup>12</sup>

Tras esa doble identidad de joven-viejo presente en el narrador se esconde también una diglosia<sup>13</sup> en las formas de evaluar las acciones y los

---

<sup>12</sup> Ernst Robert Curtius. *Ibid.*, p. 148.

<sup>13</sup> Aun cuando Charles A. Ferguson propone el término para designar la relación entre una variedad lingüística considerada superior y otra de empleo coloquial, menos codificada y de menor prestigio (V. g. el latín medieval frente a las lenguas romances), el mismo concepto se ha aplicado también a fenómenos de bilingüismo, a los cambios de registro dentro de una misma variedad dialectal o social, e incluso a fenómenos como el desplazamiento metafórico

personajes, que se muestra repentinamente a lo largo de la obra de Emilio Rabasa. Lejos de ser uniforme o unidireccional —del presente al pasado (o del pasado al presente, como ocurre en *Florebat olim studium* utilizado por Curtius)—, tanto en la obra de Rabasa como en la de Cuéllar, los dos tiempos de evaluación se hallan entreverados con el propósito de hacer visible la multitud de puntos de vista implícitos en el discurso. Por ello, al recordar desde el presente de la diégesis el incidente entre Coderas y Cabezudo, y haciendo memoria de la perorata patriótica del “tinterillo de San Martín”, hombre algo mayor que le era “profundamente antipático de una manera invencible”,<sup>14</sup> el joven y viejo Quiñones dice:

[...] permanecí en casa pensando, ya en las consecuencias del hecho que presencié, ya en lo que sería de Remedios si venía *la bola*, ya en que la patria, según Severo, era digna de mejor suerte. Esto último me preocupaba más, tanto por la envidia que despertaba en mi alma la peregrina frase, como porque jamás se me había ocurrido que aquella tierra y aquellas gentes mereciesen mejor suerte que la que llevaban. Después, tanto lo he oído repetir en discursos, y tanto lo he leído en artículos *de fondo* de los diarios, que me he convencido de que es cierto. ¡Vaya usted a oponerse a la corriente de la opinión general!<sup>15</sup>

La incrédula sorpresa ante el presente, la aceptación “universal” en la manera de interpretar ese presente y la renuencia a aceptar esa interpre-

---

(la cita oral de un parlamento ajeno, que se incluye, extrapolado, en el discurso del emisor). Cfr. Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20), particularmente Charles A. Ferguson. “Diglosia”; Susan Ervin-Tripp. “Un análisis de la interacción lengua, tema y oyente” y Joshua A. Fishman. “Conservación y desplazamiento del idioma como tema de investigación”.

<sup>14</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 25.

tación se resumen de un golpe en la frase final del párrafo. El joven Quiñones no puede aceptar sin reparos la afirmación del “tinterillo” y la juzga desde una perspectiva totalmente emocional —al igual que sus relaciones con Remedios, Cabezudo y Coderas. Sin embargo, el infinito de posibilidades que se abre en la afirmación de Severo explica el rápido ascenso de don Mateo y le presenta al propio Juanito la posibilidad de un futuro totalmente inesperado, pues incluso él merece “mejor suerte”.

Por su parte, el viejo Quiñones reconoce en la frase el carácter histórico e ideológico de la afirmación: el ilusionismo político con que ha sido empleada y el vacío ético que ocultan quienes la han utilizado. De ese modo, a la “universalidad” de la afirmación de Severo antepone el escepticismo de quien comprende sus limitaciones y su responsabilidad en las decisiones propias.

Por ello, la frase “¡Vaya usted a oponerse a la corriente de la opinión general!” relativiza los dos puntos de vista con que la frase es interpretada; los coloca en dos momentos distintos y los encarna en la circunstancia biográfica de Juan de Quiñones, con lo que su “universalidad” queda acotada, pero sin violentar su esperanzadora expectativa.

La glosa lógica del párrafo no explica, sin embargo, el sentido humorístico de la afirmación; es la estructura gramatical la que pone en guardia al lector respecto a la opinión que va a ser expresada tras el cambio en el tiempo: “Después, tanto lo he oído repetir, y tanto lo he leído en discursos [...]” La indicación temporal del “después” salta del presente de la diégesis al presente del discurso a través del verbo —el antes y el ahora en la enunciación del narrador como: “he oído y leído”—, con lo que el lector reconoce un cambio del narrador joven al viejo. Los enfáticos “tanto”, por su lado, acentúan lo trillado de la afirmación y hacen suponer una posible evaluación negativa que, no obstante, no se cumple: “[...] que me he convencido de que es cierto”. La premeditada dubitación del párrafo entre el “sí es” y el “no es” queda

rematada con la inclusión del lector por medio del “usted”, al cual se le ordena decidir entre la opinión “universal” y la suya propia por medio del verbo en imperativo: “vaya”, que tiene, desde luego, el sentido de: “yo no puedo oponerme a la opinión general; si usted sí puede, pues: ¡hágalo!”.

La inclusión, más o menos modalizada, del lector en el texto, el cambio en las posturas de evaluación, el giro semántico en las estructuras gramaticales normadas como comparativas —en sentido peyorativo, superlativo o de igualdad—, son también frecuentes en las novelas de J. T. de Cuéllar. Para muestra bastan las dicotomías —en la descripción de Capistrán— entre “ahorcado o liberal”, “la gracia del indulto o la gracia de la revolución”, etcétera, que se abren ante el lector, no como posibilidades opuestas, sino como alternativas circunstanciales del personaje, obligándolo a definir su propia posición como receptor de los juicios.

El “indulto” y la “revolución” son sinónimos circunstanciales, lo mismo que “reo” y “héroe”; en otras palabras, las categorías son inadecuadas o incapaces para describir o interpretar las acciones y sus resultados, lo cual queda de manifiesto desde el principio de la descripción: “Capistrán no se llamaba Capistrán”, lo que equivale a decir que el nombre, el rango, la orientación militar o ideológica, moral o social del personaje son insuficientes para abarcarlo en su totalidad, por lo que las definiciones excluyentes sólo pueden definirlo negativamente: no fue “ahorcado”, pero tampoco es “liberal”; no fue indultado, ni tampoco es revolucionario; no es patriota, pero no es contrario a la “patria”; no es una “ficha” del gobierno, ni su “reo”, ni su “héroe”; en suma: “sí es”, pero “no es...”.

Como los personajes de *Ensalada de pollos*, el narrador está “vivo” y en ello finca su identificación con aquéllos. Considera necesario, como el lector al que se dirige, que Capistrán prefiera ser “liberal”, pues los ahorcados son poco activos como personajes.

Nuevamente, como en la novela de Rabasa, el lector salta de la sorpresa a la indefinición, y de ella al escepticismo ante las designaciones de los hechos. Se ve empujado por la sintaxis narrativa, y por la indeterminación de las estructuras comparativas — $C \approx [a \wedge b]$ ;  $C \geq [a \wedge b]$ ;  $C \leq [a \wedge b]$ , enunciadas en el texto con impertinentes disyuntivas—, a preservar el carácter paradójico del texto y a aceptar la mutabilidad de los enfoques del narrador, a riesgo de tener que aceptar que — $a \neq a$ — Capistrán no es Capistrán y el narrador —“Facundo”— no es.

Nuevamente, sin saber cómo —ni cómo no—, el lector se ve cercado, incluido arbitrariamente en la red del texto, pues no puede negar que “algo se ha dicho”. Sin embargo, no ha sido el narrador “quien” lo ha dicho, pues ha evadido los procedimientos homotéticos y aseverativos convencionales, obligándolo a deliberar y definir ese “algo”. Es el lector “quien” fija el sentido de la afirmación: “Ésta es una de las gloriosas transacciones de la guerra civil”.

Quizás sea por estas características que la novelística de Emilio Rabasa y de José Tomás de Cuéllar se ha estudiado poco, y se ha valorado menos, pues su “costumbrismo” y su “realismo” están muy lejos de emplear los procedimientos típicos de la “novela tendenciosa”<sup>16</sup> o “intencionada” que tuvo tanta aceptación a mediados del siglo XIX. En estos autores no es fácil establecer la “intención” del autor desde una perspectiva que ve en la novela un documento de época más que una obra de creación. De ahí que las vías de acceso “normales” para el lector sean improcedentes para *La bola* o para *Ensalada de pollos* en las que el

---

<sup>16</sup> Hacia 1893, Rafael Delgado escribía en su “Prólogo” a *Angelina*: “Mas si por acaso fueses de esos críticos zahoríes que adivinan o presumen de adivinar las intenciones y propósitos del autor, para que el mejor día no salgas diciendo que quise decir “esto o aquello”, declárote que tengo en aborrecimiento las novelas “tendenciosas”, y que con esta novelita, si tal nombre merecen estas páginas, sólo aspiro a divertir tus fastidios y alegrar tus murrias.” Rafael Delgado. *Angelina*, prolog. Antonio Castro Leal, 6ª ed., México, Porrúa, 1993 (Escritores Mexicanos, 49), p. 4.

“espacio semántico de representación” se establece mediante un discurso lingüístico que se opone constantemente a los sintagmas, más amplios y generales, de la estructura narrativa.

Vaya aquí una digresión metodológica. Lo que se ha designado antes como “espacio semántico de representación” no se entiende como un contexto político, social o histórico de la novela, aunque puede incluir elementos políticos, sociales o históricos. Tampoco es un conjunto de reglas absolutas, bien codificadas y totalmente explícitas, que separen los ámbitos de la “cultura” y de la “anticultura”.<sup>17</sup> Mucho más modestamente, ese “espacio semántico” se constituye a partir de los elementos lingüísticos que permiten conjeturar —de un modo peculiar a cada lector— ciertas informaciones sobre las conductas, las cualidades y las expectativas de los personajes y los narradores de una obra.

Por ejemplo, en la descripción de don Mateo Cabezudo, el narrador establece que el personaje contaba 25 años cuando aprendió a leer y que no supo si la leva lo llevó a pelear a favor o en contra de “Su Alteza Serenísima”. No menciona ninguna fecha en específico, sin embargo, con un mediano conocimiento histórico sobre México, el lector puede conjeturar algunas fechas y sucesos: Los varios periodos presidenciales o dictatoriales de Antonio López de Santa Anna (1781-1876)<sup>18</sup> —quien,

---

<sup>17</sup> Al respecto del término cultura como sistema semiótico, Cfr. Iuri M. Lotman y B. A. Uspenski. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, selec. y trad. Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 2000 (Fronesis, 23), p. 168 y ss.

<sup>18</sup> La carrera militar y política de este personaje es casi novelesca: En 1832, bajo la bandera del federalismo, se une a la insurrección liberal que depona al gobierno de Bustamante. Sin embargo, ya electo presidente en 1833, abroga las leyes liberales, mientras abandona y retoma en tres ocasiones al mando del Ejecutivo. En 1834, vuelve a la presidencia el 24 de abril, pero es depuesto el 27 de enero del año siguiente, luego de haber derogado las leyes sobre la abolición de fueros. Ese mismo año reasume la presidencia del 18 de marzo al 9 de julio, fecha, esta última, que marca el final de la primera República Federal. Nuevamente en rebelión contra Bustamante, regresa al poder en varios periodos: del 9 de octubre de 1841 al 25 de octubre de 1842; del 5 de marzo al 3 de octubre de 1843 y del 4 de junio al 11 de septiembre

en 1853, pidiera ser designado con tales circunloquios—, la Invasión Norteamericana de 1846 a 1848 y sus lamentables resultados militares —que explicarían el poco deseo de Cabezudo de volver al camino de las armas—, o bien los frecuentes levantamientos indígenas en el último periodo presidencial de Santa Anna. El “nuevo movimiento revolucionario” podría referirse —sobre todo a causa del término que aparece más tarde: “desamortización”— a la que se conoce como Revolución de Ayutla (1854), que desencadenara la Guerra de Reforma (1857-1861), la cual significó una larga contienda civil —e internacional, a consecuencia de la intervención de Francia en los conflictos entre liberales y conservadores. Sin embargo, la novela no refiere en detalle ninguna de esas informaciones, únicamente hace mención a dos términos: “Su Alteza Serenísima” y “desamortización” que tienen connotaciones muy específicas dentro de la diégesis.

El regreso de Mateo Cabezudo de su primera salida militar, cuando el personaje narrador “andaba en los siete abriles”, marca en ellos una diferencia de edad de entre 25 y 35 años, y es esta diferencia la que se hace notar al lector desde la primera página de la obra:

[...] Al alba los chicos saltaron del lecho, merced al estruendo de los cohetes voladores en que el Ayuntamiento había extendido la franqueza hasta el despilfarro; los ancianos, prendados de la novedad, soportaban la interrupción del sueño, y escuchaban con cierta animación nerviosa el martilleo de la *diana*, malditamente aporreada por el tambor de Atanasio, en la única calle de San Martín; las muchachas

---

de 1844, cuando es derrocado por el general J. Joaquín Herrero. Durante la Invasión Norteamericana, ocupó el mando del ejecutivo del 21 al 31 de marzo y del 20 de mayo al 15 de septiembre de 1847, comandando alternativamente los ejércitos nacionales. Finalmente, es nombrado dictador en el periodo que va del 20 de abril de 1853 al 9 de agosto de 1855, hasta ser depuesto por la Revolución de Ayutla, iniciada el 1 de marzo de 1854. Más tarde ofreció inútilmente sus servicios al emperador Maximiliano y retornó al país en 1874 sólo para morir en la Ciudad de México, ciego y empobrecido.

saltaban de gusto, y a toda prisa se echaban encima las enaguas y demás lienzos, ávidas de entreabrir la ventana para oír mejor la música, que recorría *las calles* (palabras del bando) [...] <sup>19</sup>

En el regocijo popular por el 16 de septiembre, la “única calle” se transforma en *las calles* en el “bando” del Ayuntamiento para anunciar la fiesta, y los habitantes de San Martín participan en ella de acuerdo con sus edades. Con “animación nerviosa” o avidez, los habitantes despiertan el “día de fiesta” entre el “estruendo de los cohetes”, “*la diana* malditamente aporreada” y el “vuelo” de dos campanas “rajadas” —y una completa—, ante lo que “parecía el comienzo frenético de una asonada tremenda”.

“Fiesta” y “asonada”, “muchachas” ávidas y “ancianos” nerviosos constituyen la puerta de entrada a una tópica en que se manifiestan las contradicciones generacionales, tanto en el terreno de las costumbres como en el de la organización social. En ella, la violencia, la sexualidad, las jerarquías, los quehaceres sociales y las actividades en general se encuentran subvertidas e inmersas en un “ámbito” particular en el que una lógica irregular permite al “campesino” convertirse en “militar” y a los “muchachos” comportarse como “pollos”.

El mundo al revés se manifiesta a través de esquemas de representación literaria que son accesibles al lector por medio, no sólo de la literatura escrita, sino también mediante los juegos de palabras y otras formas verbales conservadas oralmente. Ejemplo de ello son los apellidos de los personajes: “Cabezudo”, en referencia coloquial a la desastrosa terquedad del coronel; “Coderas”, como evocación de la actitud corporal que se asume al tratar de aventajar ilegítimamente a un competidor; “Pérez Gavilán”, por la obvia similitud de su conducta con la del ave de

---

<sup>19</sup> Emilio Rabasa. *Ibid.*, p. 3.

presa; “Quiñones”, pues tiene quiñón —parte en los negocios de los otros—, aunque no recibe nunca ningún beneficio.

Máscaras bufas de un “ámbito” especial que permea todas las actividades sociales, los personajes son autores e intérpretes en la fiesta y en la revuelta populares; viven en ellas y las reconocen como anomalías frente a “otro tiempo” en que el devenir y la muerte marcarán sus posiciones. Pero, mientras, asumen sus metamorfosis y representan sus papeles en el gran carnaval que los envuelve.

### **a. Los universos público y privado**

En la base de toda confrontación entre el individuo y la sociedad de su tiempo, tienen principal interés los conceptos de lo privado y lo público. Públicas son las leyes, la moral, la guerra, la religión, el comercio, las jerarquías, etcétera. Por ello, como relato de los destinos individuales dentro de un complejo social, toda novela instauro, implícita o explícitamente, la necesaria separación entre las convicciones del actor individual y las normas sociales a que se debe apegar. No obstante, a medida que la representación de las actividades sociales expande su área de influencia, la imagen de la autodeterminación individual se ve acotada, y violentada la intimidad de los entes de ficción. Así, lo privado se constituye, dentro de la novelística, sólo en el ámbito de autodeterminación del personaje, ya que éste está definido con base en los valores instituidos y reproducidos dentro de un marco social.

Desde esta perspectiva, la tónica del mundo al revés plantea en esencia una confrontación entre los valores individuales y las conductas públicas; a partir de ella, el narrador o el personaje establece lo pertinente y lo impertinente, lo adecuado y lo inadecuado en su quehacer social. En esa confrontación, la idea y su realización, el sistema abstracto y la conducta que determina, los preceptos y los actos se implican mutua-

mente, aunque sólo al interior de una circunstancia histórica determinada. Cada acción queda, así, tipificada como manifestación concreta de una idea; cada enunciación discursiva y cada acto del personaje se interpretan como la reproducción de un sistema preceptivo, de modo semejante a las caras ambivalentes de un signo.

De ahí que, en el mundo al revés, sea posible la evocación del “orden” mediante la representación de las actividades opuestas a él —o bien, de las no codificadas. Es decir, como tópica, el mundo al revés es la representación del “no orden social” a través de aquellas acciones, circunstancias, actitudes o interacciones que no corresponden a los preceptos, las ideas o los sistemas abstractos que constituyen el “ideal” o el “deber ser” del autor, el narrador o el personaje. Sin embargo, ese “ideal”, o ese “deber ser”, no se muestra casi nunca como representaciones de hechos, circunstancias o actitudes concretas; antes bien, tiene que ser intuido, prefigurado o categorizado desde la perspectiva del lector, a partir de los enjuiciamientos discursivos que cada obra le propone. Con ello, la pertinencia o impertinencia de tal o cual acción de un personaje, su adecuación a una circunstancia o a un propósito, la validez en los juicios de un narrador o la imparcialidad en su visión de los hechos, se vuelven debatibles.

En ese mismo sentido es que el “ideal” se vuelve una utopía dentro de la representación, pues existe como base de los juicios, pero no como referencia de los hechos relatados. De ese modo, la tópica del mundo al revés lanza al lector hacia el debate con el texto, pues le permite vislumbrar un “orden” distinto que dé cabida a los hechos que se le narran, que agrupe las acciones, las actitudes o las circunstancias en preceptos, ideas o sistemas diferentes a aquellos que se emplean en el enjuiciamiento.

Dentro de la novelística de José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa, el debate entre el “ideal” sugerido y los hechos enjuiciados tiene su

manifestación más clara en la percepción que de lo público y lo privado hacen los narradores de sus obras. En la misma órbita, el retrato costumbrista de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) juega con esa indeterminación entre ambas esferas. Para él —tanto como para Mariano José de Larra (1809-1837)—, la fiesta y el carnaval se transforman en el punto de encuentro entre lo público y lo privado, como el ámbito especial en que —en contraposición a la “Locura” o a contraluz del “no orden”— se manifiestan el “orden” utópico y el social.

Todo es, en fin, placer y movimiento y risa y algazara, y cuadros halagüeños, sin pasado y sin porvenir [...]; la plateada luna refleja sus luces en los mantos recamados de oro, en las trenzas entretejidas de pedrería; yacen desocupados los lechos conyugales, el opulento palacio y el elevado zaquizamí; todos sus moradores dejándolos precipitados, y corriendo en pos del tirso de la Locura, acuden de mil partes a las bulliciosas mansiones del placer, a los innumerables templos de aquella diosa del Carnaval.

[...] Hoy han hecho una tregua los dolores: el hambre y la guerra han cubierto un instante su horrorosa faz; los recuerdos de lo pasado, los temores de lo futuro han cedido a la mágica esponja que la Locura pasó por nuestras frentes... *¡Se acaba el Carnaval!*... ¡Es preciso disfrutarle!... Y marchan y se cruzan las parejas precipitadas y retiemblan las altas columnas, y gimen las modestas vigas, al confuso movimiento que, empezando en los sótanos sombríos adonde tiene su oscura mansión el pordiosero, concluye bajo los techos artesonados y de inestimable valor.<sup>20</sup>

Visión de objetos inanimados que tipifican categorías sociales, la escena descrita por Mesonero Romanos en su papel de “curioso parlante”, hacia 1832, opone la inmovilidad de los espacios privados a las “precipi-

---

<sup>20</sup> Ramón de Mesonero Romanos. “El martes de carnaval y el miércoles de ceniza” en *Escenas matritenses*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942 (Austral, 283), p. 123.

tadas” acciones de sus moradores. Como “cuadros [...], sin pasado y sin porvenir”, sus imágenes congelan los instantes para hacerlos coincidir con un “orden” habitual del que no pueden liberarse. Por ello, frente a “las parejas” que “marchan y se cruzan”, el espacio privado —en “los lechos conyugales”, “los sótanos” el “zaquizamí” y “el opulento palacio”— representa la estabilidad y la trascendencia del “orden” inamovible en la vida habitual.

“Curioso parlante” envejecido prematuramente —ya que a la sazón contaba 29 años de vida—, Ramón de Mesonero concibe el carnaval como una “tregua”, minúscula, en contraste con “la apacible tranquilidad” y la “noble sencillez en el sacrificio santo”<sup>21</sup> que se inicia con el miércoles de ceniza. Su utopía, pues, supone la imposibilidad de revertir el “orden” social y humano, lo que la coloca más allá de la vida terrena. No hay, desde su perspectiva, una contradicción radical entre los universos público y privado, puesto que ambos resultan igualmente ilusorios ante la posibilidad de la utopía espiritual.

También José Tomás de Cuéllar se sintió atraído por el simbolismo implícito en la fiesta carnavalesca. En 1851, alrededor de sus veintidós años, publicó en *La Ilustración Mexicana* su relato “El carnaval”.<sup>22</sup> Mediante un narrador extradiegético, el cuento, compuesto de un prólogo y ocho partes, relata las tribulaciones de Manuel, un joven alejado de la algarabía y la bohemia del “Domingo de Carnestolendas”, que relee conmovido las cartas de Julia —su joven amante a quien abandonó tres años ha—, pocos minutos antes de que Severo, su discípulo y confidente, lo convenza de asistir con él al teatro.

Juntos y ya caracterizados de “dominós”, beben sin placer en una cantina y llegan al teatro, donde se separan. Manuel es confundido en su

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>22</sup> José Tomás de Cuéllar. “El carnaval”, en Belem Clark de Lara. *José Tomás de Cuéllar*, selec. y prol. de ..., México, Cal y Arena, 1999 (Los Imprescindibles) pp. 241-268.

disfraz y queda al cuidado de una hermosa que dice llamarse Antonia, mientras que él se presenta como Francisco. Tras disolver el equívoco del disfraz, entablar conversación y flirtear, se encaminan a una cena, privada, con el propósito de desenmascararse. A las coquetas negativas de Antonia, siguen las confesiones de su vida. Haciendo gala de su disipación, Antonia decide quitarse la máscara simultáneamente con Francisco, y ambos se reconocen de inmediato como Julia y Manuel. A la sorpresa mutua, la procede el desmayo de Julia, quien es atendida por un médico en el mismo privado del teatro. Luego de nueve días de agitación, Manuel se entrevista con Julia, le propone matrimonio, pero ella lo rechaza, aceptando después recluirse en un convento gracias a la dote proporcionada por Manuel.

La anécdota presentada por Cuéllar elimina evidentemente la inmovilidad perceptible en la escena de Mesonero Romanos, pero, como en aquélla, el “no orden” del carnaval permite la obliteración de las condicionantes personales en una “tregua”. La utopía se traslada de lo ultraterreno a la materialidad del retiro conventual o, en el caso de Manuel, al ascético abandono de los placeres y la melancólica desazón romántica. La utopía es aquí, como en el caso de Ramón de Mesonero, un estado subjetivo, una actitud espiritual; aun cuando, para el personaje masculino de Cuéllar, ésta sólo pueda existir en un universo privado.

La semejanza entre las concepciones del “ideal” en los narradores de Mesonero Romanos y José Tomás de Cuéllar se patentiza especialmente en el prólogo de “El carnaval”, donde la voz del texto se dirige —en vez de al “austero filósofo”, la “Virtud”, la “Sabiduría”, el “Deber” y el “Amor conyugal”—<sup>23</sup> a un invisible auditorio:

Ya está aquí el carnaval ¡oh hijos del placer! Aprestaos para libar el vaso de las delicias en medio de las orgías estrepitosas; pero cubríos

---

<sup>23</sup> Ramón de Mesonero Romanos. *Ibid.*, p. 122.

el rostro para que no puedan ver vuestras facciones, contraídas por el veneno de un sarcasmo, por los estragos de un bochorno o por una herida en vuestro honor. Ceñíos la careta y gozad con desenfreno que es justo que os canséis cada año de aparentar que sois virtuosos. Disfrazaos para que no os conozcan, que yo sé muy bien que no haréis más que cambiar de traje y de careta. Desde aquí os observo.<sup>24</sup>

Este tonante narrador, omnisciente y omnipresente, que dirige su exordio a “los hijos del placer” desde el púlpito o la palestra, es sustituido en la narración por otra voz extradiegética que anuncia: “Estamos en el Domingo de Carnestolendas y son las ocho de la noche”, con lo que ubica su discurso en el tiempo y el momento de la diégesis, como en una representación teatral. El cambio violento entre uno y otro estilo de enunciación es frecuente en la posterior novelística de José T. de Cuéllar. No es raro que el narrador asuma alternativamente dos espacios: Uno, totalmente atado al tiempo de la diégesis, que narra ese presente como un testigo, al modo del que inicia el capítulo V, “Chucho el Ninfo hecho pollo” en la segunda parte de la *Historia de Chucho el Ninfo* (1871 y 1890):

[...] Estábamos en el Teatro Nacional, y nuestras miradas recorrían las localidades, pasando esa revista de que no se puede prescindir cuando se encuentra uno en el centro de una reunión. Algunos conocidos viejos, tal o cual familia a quien habíamos dejado de ver mucho tiempo y muchas personas más, fueron objeto de nuestra atención, [...]<sup>25</sup>

Otro, separado temporalmente de la diégesis y colocado en una perspectiva irónicamente analítica, como un anunciador de feria o un maes-

---

<sup>24</sup> José Tomás de Cuéllar. *Op. cit.*, p. 242.

<sup>25</sup> José Tomás de Cuéllar. *Historia de Chucho el Ninfo y La Noche Buena*, prologado por Antonio Castro Leal, 2a ed., México, Porrúa, 1975, (Escritores Mexicanos. 45), p. 200.

tro de ceremonias circense, semejante al que da inicio a *Las jamonas* (1871 y 1891):

La jamona es una individualidad cuyos perfiles se escapan fácilmente al más sagaz observador.

La jamona no se llama así por razón de las materias grasas que se modifican y consumen en su economía animal; la jamona es un verdadero tipo que frente a frente de la filosofía moral desafía mi pluma, me provoca con sus sonrisas de perlas falsas, con su castaña de rizos de otra y con su letra menuda.<sup>26</sup>

En las novelas de Cuéllar, esta “otra voz” cumple distintas funciones: ironiza, compara, categoriza, alecciona o persuade a su lector. Este cambio de perspectivas, que puede darse inclusive en el mismo párrafo, tiene un doble efecto sobre los lectores; al mismo tiempo que les permite tomar distancia de los hechos narrados, los incluye imperceptiblemente en un punto de vista pseudocientífico, de observación imparcial, que ironiza tanto su propia perspectiva como la de los personajes descritos: “La filosofía moral” y la Fisiología son incapaces de acercarse al misterioso halo que envuelve a la “jamona”, a pesar de sus postizos y su capciosa coquetería; o quizás por eso mismo.

En su desdoblamiento, “Facundo”, el narrador de *La Linterna Mágica*, pasa continuamente de lo privado a lo público; tan pronto está en el interior de sus personajes como juzgándolos desde una visión “universal” o desde el “sentido común” contemporáneo a sus lectores; cree en las virtudes de la pedagogía decimonónica, pero no la considera infalible; confía en el desarrollo de la ciencia, pero no cree que resuelva la desigualdad social; en suma, supone un “orden” social “ideal”, pero desconfía de su pronta realización concreta. Para él, como antes para el

---

<sup>26</sup> José Tomás de Cuéllar. *Las jamonas* en *Los relatos de costumbres*, present. Malena Mijares, México, Promexa, 1985 (Gran Colección de la Literatura Mexicana), p. 111.

“Bachiller” de *El Pobrecito Hablador*, la construcción del “ideal” debe nacer en la voluntad individual, ya que, si no, corre el riesgo de empantarse en hipócritas convencionalismos.

En un artículo, publicado por Larra en marzo de 1833, intitulado “El mundo todo es máscaras, o Todo el año es Carnaval”, el “Bachiller” es arrastrado por un amigo a disfrazarse de “dominó” y asistir, en un “coche alquiler” de paso tan destemplado como el Clavileño, hasta el sitio en que se reúnen:

[...] un Edipo, sacando el reloj y viendo la hora que era; una vestal atándose una liga elástica, y dejando a su criado los chanclos y el capote escocés para la salida; [...] un moro santiguándose asombrado al ver el gentío; cien dominós, en fin, subiendo todos los escalones sin que se sospechara que hubiese dentro quien los moviese, [...]<sup>27</sup>

Como en el relato de Cuéllar, el “Bachiller” es fácilmente confundido y sale del baile “con la querida de otro”, aunque lamentando la pérdida de su capa igual que: “Héctor al dejar a su Andrómaca”. Tras la aventura galante —que no relata—, el narrador vuelve al baile, se aburre, reflexiona en el innecesario e insulso propósito de las mascaradas y en la engañosa apariencia de la moralidad pública:

Bien presumirá el lector que al hacer estas metafísicas indagaciones algún pesar muy grande debía afligirme; pues nunca está el hombre más filósofo que en los malos ratos; el que no tiene fortuna se encasqueta su filosofía, como un falto de pelo su *bisoñé*: la filosofía es efectivamente para el desdichado lo que la peluca para el calvo, de ambas maneras se les figura a entrambos que ocultan a los ojos de

---

<sup>27</sup> Mariano José de Larra. “El mundo todo es máscaras, o todo el año es carnaval”, *Artículos*, prol. Juana Ontañón, 3ª ed., México, Porrúa, 1982 (Sepan cuantos..., 93), p. 308.

los demás la inmensa laguna que dejó en ellos por llenar la naturaleza madrastra.<sup>28</sup>

Confiesa, finalmente, sentirse apesadumbrado por el hambre y la falta de reposo, lo que le produce, como a “más de cuatro que han pasado por este bajo suelo”, el tener la certeza de “haber visto realmente lo que realmente no existe”. En su visión, el Asmodeo de *El Diablo Cojuelo* se le presenta como “una fantasma” y lo lleva a recorrer Madrid para ver —“al través de los tejados como pudiera al través del vidrio de un excelente anteojito de larga vista”— todos los afeites y postizos, todas las flaquezas y pasiones inicuas de sus habitantes. Finalmente, el diablillo le recrimina el haber pagado un billete por ver máscaras: “Sal a la calle, y verás las máscaras de balde.” Al despertar, el “Bachiller” pronuncia nuevamente la sentencia de Asmodeo: “El mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval”.

Alain René Lesage (1668-1747) y Luis Vélez de Guevara (1579-1644) —refundidor y creador, respectivamente, de la figura del Diablo Cojuelo— se hallan sin duda, a través del “anteojito de larga vista” de Larra, en el substrato literario de la linterna de “Facundo”. En un universo público asombrado por los descubrimientos y desarrollos tecnológicos de la visión científica, el lente escéptico de “Facundo” se instala en el “microscopio social” de su linterna enfocándose:

[...] para ver lo que me encuentro; y en el círculo luminoso que describe el pequeño vidrio de mi lámpara, he visto multitud de figuritas que me han sugerido la idea de retratarlas a la pluma.

Creyendo encontrarme algo bueno, he dado por desgracia con que mi aparato hace más perceptibles los vicios y los defectos de esas figuritas, quienes, por un efecto óptico, se achican aunque sean tan grandes como un grande hombre, y puedo abarcarlas juntas, en gru-

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 310.

pos, en familia, constituidas en público, en congreso, en ejército y en población. La reverberación concentra en ellas los rayos luminosos, y sin necesidad del procedimiento médico que ha logrado iluminar el interior del cuerpo humano, puedo ver por dentro a mis personajes.<sup>29</sup>

“Multitud de figuritas” o “dominós” autómatas, mundos microscópicos o robóticos, visiones telescópicas, electromagnetismo o vivisección, se constituyen en vehículos para representar un universo público carente de sentido y sobrepujado de conductas, como si en los cuerpos no “hubiese dentro quien los moviese”. Así, en los aproximadamente veinte años que separan la publicación de “El Carnaval” de la de sus primeras novelas en forma de libro, Cuéllar lleva de la trascendencia romántica al escepticismo su visión de lo público. Parece, además, compartir con Larra una noción de la Historia de la que surgen los fundamentos satíricos implícitos en la obra de Emilio Rabasa. En el artículo “Los Calaveras” —para Castro Leal, posible fuente de la clasificación que de “los pollos” hace Cuéllar—,<sup>30</sup> publicado en la *Revista Española* el 2 y el 5 de junio de 1835, “Fígaro” comenta:

[...]; en una palabra, la suerte de más de un pueblo se ha decidido a veces por una simple *calaverada*. Si la historia, en vez de escribirse como un índice de los crímenes de los reyes y una crónica de unas cuantas familias, se escribiera con esta especie de filosofía, como un cuadro de costumbres privadas, se vería probada aquella simple verdad; y muchos de los importantes trastornos que han cambiado la faz del mundo, a los cuales han solido achacar grandes causas los po-

---

<sup>29</sup> José Tomás de Cuéllar. “Prólogo del autor”, *Ensalada de pollos y Baile y cochino*, prologado por Antonio Castro Leal, 10a ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 39), pp. xv-xvi.

<sup>30</sup> Antonio Castro Leal. “Prólogo” en José Tomás de Cuéllar. *Op. cit.*, p. X.

líticos, encontrarían una clave de muy verosímil y sencilla explicación en las *calaveradas*.<sup>31</sup>

No lejos ya de las explicaciones fisiologistas o deterministas, en auge durante la segunda mitad del siglo XIX, Larra atribuye a las desfachata-das y excéntricas actitudes de “los calaveras” la continua transformación de la sociedad. Ser “calavera” es rebelarse contra las costumbres y los hábitos tradicionales; es afirmar la identidad individual y encontrar que la política y la sociedad se desarrollan y se estabilizan en “las costumbres privadas”. No concibe, pues, una “marcha” de la Historia independiente de los individuos y sus voluntades. De ahí que su interés se centre más en las conductas concretas de los seres humanos que en las “grandes causas” abstractas e idealizadas por “los políticos”. Voluntades individuales y “costumbres privadas” son para él determinantes en el devenir social, mucho más que las definiciones contradictorias de “carlista”, “bien público”, “liberal”, “faccioso” o cualquier otra de igual ambigüedad.

Ubicados en otro contexto cultural, y ya influidos por los positivismo científico y filosóficos, José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa comparten con Larra el mismo interés por las “costumbres privadas” y el mismo escepticismo ante las “grandes causas”. La Historia, para ellos, sigue siendo el teatro de los individuos, aunque éstos están ya determinados y sujetos a su propia constitución social y biográfica; las voluntades de sus personajes están atrofiadas por las modas, los prejuicios, la ignorancia de sus limitaciones, sus emociones y sus necesidades. Si llegan a hacer “calaveradas”, no por ello dejan de pertenecer a los “atornasolados” que tan claramente describe Larra en su artículo de 1834, en la *Revista Española*, “Los tres no son más que dos y el que no es nada vale

---

<sup>31</sup> Mariano José de Larra. “Los Calaveras. Artículo Primero” *Op. cit.*, p. 423.

por tres”.<sup>32</sup> Ni blancos ni negros, ni conservadores ni liberales, ni patriotas ni apátridas, Juan de Quiñones o Mateo Cabezudo, los “pollos” o los “gallos”, Jacobo Baca o Capistrán, Concha o Angelita, viven la voluntad ajena como si fuera la propia y creen “haber visto realmente lo que realmente no existe”.

## **b. La fiesta y la revuelta populares**

De acuerdo con Mijail Bajtín,<sup>33</sup> la Antigüedad clásica y la época helenística reconocían, frente a los géneros literarios serios, otro grupo de manifestaciones exteriormente heterogéneas, pero emparentadas interiormente a las que designaban como cómico-serias. Entre ellas, algunas claramente diferenciadas, como “la poesía bucólica”, “el diálogo socrático” y “la sátira menipea”, extendieron su influencia profundamente sobre la literatura occidental; y otras, como la “literatura de banquetes”, “las primeras memorias” y “los panfletos”, no tuvieron una trascendencia tan marcada en la posterior literatura escrita. Los géneros cómico-serios se hallaban emparentados particularmente por su “nexo con el folklore carnavalesco” y por algunas características comunes: su actualidad, la experiencia vivencial que rechaza la tradición literaria y valora la libre invención, y una deliberada heterogeneidad de voces y estilos discursivos, que ponían particular énfasis en el “discurso bivocal”. Respecto al vínculo de la literatura cómico-seria con el “folklore carnavalesco”, Bajtín establece que:

La percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio, conservan un

---

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp. 153 y ss.

<sup>33</sup> Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., México, FCE, 2003 (Breviarios, 417), p. 156 y ss.

fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. Un oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo.<sup>34</sup>

Por ello, da el nombre de “literatura carnavalizada” a todas aquellas manifestaciones que estén influidas de un modo directo o indirecto por “la percepción carnavalesca del mundo”.

Al hablar aquí de una “carnavalización de la revuelta” se busca, sobre todo, esclarecer las relaciones que entre la representación novelística de *La bola* y la “literatura carnavalizada” puedan existir, ya que la propia obra de Rabasa permite una lectura netamente “realista”, de corte serio, en la que los elementos humorísticos, tan claramente discernibles en Cuéllar, pueden pasar inadvertidos.

En la misma concepción de Bajtín, lo jocoso no es un atributo indispensable de lo carnavalesco, pues plantea que el desarrollo de los géneros cómico-serios continuó más allá de la manifestaciones públicas del carnaval y se insertó de lleno en la literatura occidental, particularmente a través de las obras de Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes y Grimmelshausen, así como de “la primitiva novela picaresca, carnavalizada de una manera directa”.<sup>35</sup> Más tarde, Diderot y Voltaire abrevaron directamente de las fuentes clásicas de la sátira menipea en Apuleyo, Petronio, Luciano, etcétera, así como en los diálogos socráticos. Por ello, ya en el Romanticismo y el Realismo europeos:

[...] Las formas carnavalescas traducidas al lenguaje de la literatura llegaron a ser un poderoso recurso de la indagación artística de la realidad, formando un lenguaje especial cuyas palabras y formas po-

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 232.

seen la excepcional fuerza de la generalización *simbólica* de la realidad: la *generalización hacia la profundidad*.<sup>36</sup>

Como pura “indagación artística de la realidad”, filosófica y racionalista, aparecen los tópicos carnavalescos en la crónica de costumbres de Ramón de Mesonero Romanos, pero no así en Mariano José de Larra, quien busca sobre todo una “generalización hacia la profundidad” orgánica y vital del ser humano. Como años más tarde en la obra de Cuéllar, las referencias a la fisiología del narrador o de los personajes constituyen para Larra una forma de aprehensión de la totalidad de lo humano: la edad biológica, el hambre, el cansancio, el sueño, lo mismo que el aturdimiento, la confusión, el abatimiento, la ensoñación o el entusiasmo, son ensanches para representar esa “generalización simbólica” que aparece continuamente en sus artículos periodísticos. Vejez y juventud, vida y muerte, apariencia y verdad emanan todas de la pluralidad de lo humano y de su continuado devenir; de la actualidad de lo humano en la política, las costumbres, la moda, las ideologías, las creencias, etcétera.

En la novelística de Emilio Rabasa, la duplicidad del narrador y los procedimientos comparativos se enmarcan, sin duda, en las características generales de la literatura carnavalizada, pero, más cercano a Mesonero Romanos, la perspectiva literaria de uno de sus narradores se impone a la recreación de los lenguajes populares, creando lo que se ha designado ya como una diglosia entre el narrador joven y el viejo. Por ello, mientras Juanillo enuncia sus realidades con toda la espontaneidad de su compromiso vital con ellas, el viejo Quiñones las recrea dentro del marco literario; critica los lugares comunes y satiriza la emotividad de su personaje tomando distancia anímica y temporal de los sucesos.

Ese contraste puede percibirse en la descripción que hace el narrador del “templete” para la celebración del 16 de septiembre que con

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 231. Los subrayados son del autor.

un retrato de Hidalgo y “banderitas tricolores de papel”, “no tenía como fondo dos sobrecamas como el año anterior, sino las cortinas del altar de las Ánimas, que el señor cura prestó a la comisión bondadosamente”,<sup>37</sup> entre otros aditamentos que habían salido de sus espacios habituales para engalanarlo. Más adelante, empleando una técnica similar a la de Ramón de Mesoneros, el viejo Quiñones apunta:

Volvió cada cosa a su lugar; es decir, el Padre Hidalgo a la jefatura, la tribuna al salón de la escuela, el águila y los papelones de colores a la gaveta del dómine, a la tienda de los Gonzagas los cajones vacíos que sirvieron de armazón al *templete*, y las cortinas pasaron del altar de la patria al de las Ánimas.

Púsose también cada persona en su anterior y propio sitio, del cual muchas no quisieran haber salido durante aquel día de tan trascendentes sucesos, [...]

Hubo, sin embargo, cosa que quedara fuera de sus naturales y acostumbradas vías, y esta cosa fue la poca sensatez que entre todos los pedreños se pudiera reunir. La tal sensatez, de escaso cuerpo y solidez menguada, no volvió en mucho tiempo a encauzarse, y usurpó su lugar el frenesí de la curiosidad medio alegre y medio temerosa que se apodera de nuestros villorios y aun de nuestras ciudades, cuando los hombres de cuenta, mal avenidos con el estado de la cosa pública, se proponen armar la gorda para defender los ultrajados derechos del pueblo.<sup>38</sup>

Definido por Bajtín, el “discurso bivocal” se manifiesta cuando “junto a la palabra que representa aparece la palabra *representada*”;<sup>39</sup> es decir, cuando entre las formas de expresión habituales de un enunciador se entreveran otras que pertenecen a un discurso ajeno con el propósito

---

<sup>37</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 29 y 30.

<sup>39</sup> Mijail M. Bajtín. *Op. cit.*, p. 159. El subrayado es del autor.

implícito o explícito de vincular los juicios emitidos a una concepción determinada. O, en otros términos, el “discurso bivocal” hace que la palabra ajena deje de ser un simple vehículo de la información para transformarse en un estigma del emisor del mensaje, delatando la parcialidad de sus opiniones y sus intenciones prácticas o ideológicas.

Las formas estereotipadas como “hombres de cuenta”, “el estado de la cosa pública”, “armar la gorda” o “los ultrajados derechos del pueblo” provienen de un discurso ajeno, totalmente diferente al del viejo Quiñones. Habla habitual en la política decimonónica, “hombres de cuenta” y “armar la gorda” delatan inmediatamente su origen coloquial, en oposición al lenguaje propagandístico de “el estado de la cosa pública” o “los ultrajados derechos del pueblo”. No obstante, tanto unas como otras expresiones tienen un origen común en aquellos que, como Mateo Cabezudo o el licenciado José I. Pérez Gavilán, se consideran hombres que deben ser tomados en cuenta por los poderes centrales bajo la amenaza de “armar la gorda” amparados por su preocupación respecto al “estado de la cosa pública” y “los ultrajados derechos del pueblo”.

Por otra parte, la anteposición del verbo y de los adjetivos, el empleo de pronombres enclíticos, la variedad en los enlaces de subordinación adjetiva, las enumeraciones y coordinaciones verbales y sustantivas, así como el léxico, delatan la ascendencia cervantina<sup>40</sup> en el estilo del narrador. Sólo como ejemplo mínimo puede citarse parte de la descripción de Clavileño, hecha por la Dolorida en la Segunda parte del *Quijote*:

[...] Es también de saber que Malambruno me dijo que cuando la suerte me deparase el caballero nuestro libertador, que él le enviaría una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno, porque ha de ser aquel mismo caballo de madera sobre

---

<sup>40</sup> Tras algunos juicios de crítica literaria, las referencias directas a la obra de Cervantes se encuentran en Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 62-63.

quien llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza que parece que los mismos diablos le llevan. [...] <sup>41</sup>

Aquí, la separación de la perífrasis verbal, los adjetivos y participios puestos a modo de epítetos y los ritmos gramatical y fonético autorizan —como en el texto de Rabasa a “sensatez”— que se reitere el sustantivo y que sus determinativos enfatizen el valor temático y de sujeto que posee. Crea además una reduplicación en el párrafo que, entre otras cosas, obliga advertir la absurda presencia de una “clavija que tiene en la frente” como si fuese un instrumento de cuerda.

La complejidad gramatical del anterior pasaje de *La bola* remite a un estilo literario perfectamente distinguible y diferenciado de los estilos coloquial y propagandístico, aunque no muy distinto del empleado por Ramón de Mesoneros en sus textos periodísticos. De ahí que los complementos adnominales “de sus naturales y acostumbradas vías” y “de escaso cuerpo y solidez menguada” impliquen una norma académica que sirve para denotar la perspectiva del viejo Quiñones —como los giros arcaizantes del Quijote lo vinculan a su anacrónica idiosincrasia caballeresca. Es decir, el narrador queda estigmatizado por sus propias elecciones léxicas y gramaticales, lo que permite al lector establecer una distancia respecto a ese punto de vista y considerarlo como un discurso “representado”, que no es transparente ni puramente informativo.

---

<sup>41</sup> Miguel de Cervantes. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 2ª ed. Fernando Gutiérrez, prolog. Luis Rosales, Barcelona, Credsá, 1972 (Gigantes de la Literatura Universal), p. 416.

La reduplicación<sup>42</sup> presente en la novela de Rabasa se manifiesta también en la inserción de textos con estilo periodístico, “extraídos” de *La Conciencia Pública* —“órgano autorizado de los descontentos”—,<sup>43</sup> que en su editorial anuncia: “El pueblo reivindica sus derechos usurpados y sigue a los pundonorosos caudillos que le enseñan el glorioso camino de la libertad”.<sup>44</sup> Mas será don Justo, el magnánimo patriarca de los Llamas —dedicado al “cuidado de la Guayaba, por las mañanas, y a las lecturas por la tarde de las feroces novelas que eran su encanto”—<sup>45</sup> quien sentencie:

¡[...]; y es una verdadera picardía que porque al señor Gavilán se le antoja trastornar al país, yo no pueda pagar mis deudas y realizar un beneficio para mi finca, porque unos y otros necesitan de mi dinero, de mis caballos, de mis toros y hasta de mi casa, para matarse y perjudicarse recíprocamente! Pues no, señor; que fusilen, que ahorquen a ese señor Gavilán, y todo quedará en paz. De seguro que el tal Gavilán no tiene ni en qué caerse muerto, ni tampoco ganas de trabajar, y por eso arma estas bolas que en nada pueden perjudicarlo...<sup>46</sup>

Los Llamas, vecinos de la finca de Quiñones, que tras el incidente entre Coderas y Cabezudo “se escurrieron pegados a la pared hasta la esquina”,<sup>47</sup> eran, a los ojos de ambos contendientes, parte del contingente del otro, por lo que su posición resultaba doblemente comprometida. Sin

---

<sup>42</sup> De acuerdo con Helena Beristáin, la reduplicación (geminación, epizeuxe o fórmula apofónica) es una “figura de la elocución o construcción del discurso. Consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma. Es una reiteración por contigüidad o en contacto”. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2000. En tanto que figura del discurso y considerando a la novela como una sola enunciación, el término se aplica aquí a la obra de Rabasa de un modo más extenso que el de su exclusiva función morfosintáctica.

<sup>43</sup> Emilio Rabasa. *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 20.

embargo, apiadándose de la situación de Juanito, le ofrecen asilo en el rancho de la Guayaba y consecuentan sus contactos con Mateo Cabezudo, para quien Juanillo escribe “la proclama más enérgica que ha parido cerebro revolucionario”.<sup>48</sup>

La voz de don Justo representa, pues, a la “sensatez, de escaso cuerpo y solidez menguada” que funda su visión de los acontecimientos en el “mundo ordenado” de las novelas de Dumas.<sup>49</sup> En esa perspectiva novelesca de la Historia, la transformación social deviene catástrofe natural —como una inundación o un terremoto—, ineludible, pero también inexplicable. Así, “la bola” y la revolución son vistas por los Llamas como una ruptura del “orden ideal” que no tiene más objetivo que el “perjudicarse recíprocamente” y que sólo puede ser benéfica para quien “no tiene ni en que caerse muerto, ni tampoco ganas de trabajar”. Desde esa misma visión, “la bola” es pues un mundo al revés que trastoca los valores e impide el desarrollo de la vida cotidiana.

No obstante, la actitud de Pérez Gavilán es calificada como “una verdadera picardía” al mismo tiempo que como un crimen capital. Es decir, “la bola” es esencialmente intrascendente, es una pausa o una “tregua” al “orden”, que no lo modifica ni lo sustituye. Con esta idea comulga el viejo Quiñones, aunque se siente obligado a establecer una clara diferencia entre los objetivos de “la bola” y los de la revolución, al referir los comentarios de los Llamas:

[...] ¡Cuánta doctrina acumularon, sana y sentenciosa, y cuánta censura reunieron, acre y punzante, contra revoluciones y jefes de revueltas! ¡Cómo se marcaban en aquellos cuatro semblantes la ira y el temor, el despecho y la angustia, la desesperación y el abatimiento! ¡Y cómo sus cortas inteligencias confundían la revolución con *la bola*

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>49</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 67, 75 y 169.

lamentablemente, al modo que en sus juicios pesaban en la misma balanza a Artagnan y al Cid, a Milady y a María Estuardo!<sup>50</sup>

Como procedimiento del “discurso bivocal”, la reduplicación se instaura también entre las perspectivas narrativas, por lo que el joven personaje, vinculado afectivamente a la causa de Cabezudo por su relación con Remedios, asume como propios los principios revolucionarios resumiendo del modo siguiente el conflicto entre Coderas y don Mateo:

Era un hecho: el licenciado Pérez Gavilán era un grande hombre; por supuesto, como que *la iba a armar* contra los abusos y desmanes del poder. Era, sin duda, un grande hombre, digno de regir los intereses del Estado. El Gobierno deseaba arrojarle del Congreso; pero no había manera de conseguirlo, y además, se temía que tal proceder hiciera estallar la mina. Estaba de acuerdo con tres militares de importancia; ¡no cabía duda! El jefe político del distrito H era su compadre: luego el distrito era suyo en cuerpo y alma. No había que calentarse la cabeza, la revolución comenzaría antes de un mes.<sup>51</sup>

De “grande hombre” a pícaro, de caudillo pundonoroso a criminal, la imagen que la novela presenta de José I. Pérez Gavilán es la que se produce desde “su” actualidad, pues más que un personaje, con una biografía o una motivación, Pérez Gavilán es el “acto” de la revuelta, visto en todos sus posibles matices desde un momento histórico determinando. De hecho, ninguno de los narradores es testigo presencial de sus acciones y no realiza, en *La bola*, ninguna acción dramatizable, con lo que su continua mención —como la del Rey en algunas comedias de Lope de Vega— es puramente simbólica; preside la revuelta desde el limbo de su inderterminación actancial, pero no opera en ella de manera directa; es,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 67. Con mayor extensión el tema es desarrollado por el viejo Quiñones en las pp. 167 y 168.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 18.

pues, como la duplicidad estilística en los narradores, el resultado de una reduplicación indispensable en el “discurso bivocal”.

También en el plano de la diégesis opera la reduplicación. Pasa, así, del plano morfosintáctico al discursivo —mediante la diglosía entre los narradores— y de éste al de las definiciones semánticas de los personajes. Asimismo, algunas de las acciones están sujetas a reduplicación mediante la parodia. De ahí que, antes de iniciarse la ceremonia conmemorativa del 16 de septiembre, los alumnos del dómine manifestaran su molestia con desordenes, ya que:

[...] La murmuración hizo cundir entre aquella indisciplinada tropa el descontento, pues alguno de ellos expresó la idea de que si Pepe García llevaba la bandera lo debía a que era sobrino del jefe político.<sup>52</sup>

Este suceso parodia anticipadamente el desacuerdo entre el jefe político y Cabezudo, pues “clarito se veía que el Gobierno, conociendo que no contaría con el comandante Cabezudo, había enviado a Coderas para tenerle a raya”.<sup>53</sup> Así que:

[...] habiendo tomado la bandera don Mateo para presidir el *paseo cívico de costumbre*, Coderas se interpuso en su camino, se la quitó de las manos, y con voz desde luego irritada, dijo:

—Esto me toca a mí.

El héroe de San Martín se quedó de pronto estupefacto, más que de corrido, de admirado de encontrar hombre capaz de cometerle desacato tan inverosímil.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

La infantil disputa entre ambos hombres cobra relevancia a partir de las condiciones en que se desarrolla la vida del pueblo, pero no es más que una “calaverada”.

Del mismo modo lúdico y antisolemne se relatan las imprecisas movilizaciones militares de Coderas y “el irresoluto y caviloso jefe de *la bola*”<sup>55</sup> en torno a San Martín, y que permiten a Soria atacar la finca de don Mateo, San Bonifacio, con el propósito de recuperar a su hija biológica: Remedios. Pero no solamente Mateo Cabezudo es víctima de sus improvisadas acciones. También Juanito Quiñones —antes de recibir el ofrecimiento de Coderas de convertirse en su secretario— parodia sus objetivos cuando, retenido por su madre para evitarle riesgos mayores, decide saltar por la ventana al abrigo de la noche y visitar a Remedios. En el trayecto es obstruido en una estrecha calle por la cabalgadura de Soria —que se entrevista ahí con el síndico y el jefe político—; fiado en la oscuridad de la noche, cree haber salvado la situación al pasar sin ser notado.<sup>56</sup> Sin embargo, cuando años más tarde Sabás Carrasco, secretario de Coderas en San Martín, le refiere los planes que esa noche tramaban Soria, el síndico Abundio Cañas y Jacinto Coderas para precipitar, mediante el rapto de Remedios, la acción de Mateo Cabezudo, se entera que el mismo Carrasco alcanzó a verlo tras la esquina, por lo que:

[...] Vuelto a la junta, explicó lo ocurrido, y Soria dijo con enojo:

—¡Me carga ese títere!

—Pues puede usted quitárselo de delante —indicó Cañas. Y desarrolló su idea manifestando que Coderas podía llamarme a la secretaría de la jefatura, empleo que yo no aceptaría, y que obligado a ello

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 44.

o a sufrir las vejaciones consiguientes, tendría que abrazar la causa revolucionaria, saliendo de San Martín.<sup>57</sup>

Personaje paródico, desleal o traidor, el síndico Abundio Cañas se muestra siempre ante Juanito Quiñones “meloso y blando”,<sup>58</sup> aunque es capaz de traicionar a unos y a otros contendientes sin el menor remordimiento, precipitando las acciones de Cabezudo y “vendiendo” la ubicación de las defensas de Coderas.<sup>59</sup> Imagen nítida de “el político, el fino, el mañoso, el sutil,”<sup>60</sup> Cañas relativiza su entorno y el del resto de los personajes jugando, como José I. Pérez Gavilán, con la arbitrariedad de los signos; para Cañas —oportunista pescador—, las acciones, las palabras y los compromisos contraídos no son por sí mismos representativos, sino elementos de un sistema organizado en torno a una sola premisa: su beneficio personal.

Por otra parte, las continuas escapadas de Juanito Quiñones, primero de la casa de su madre, luego de la finca de los Llamas y más tarde de la casa del padre Marojo —que acercan la obra a la novela de aventuras— constituyen otras tantas reduplicaciones que llevan al narrador personaje a su entronización como figura carnavalesca. Simbolizan la salida de Junillo del universo privado y su inserción en el universo público a través de la revuelta popular —no codificada y no ordenada— que rompe —como un carnaval— el transcurso habitual de la vida en San Martín de la Piedra.

Cada paso que el personaje da para acercarse a Remedios e incorporarse a la vida adulta tiene como antesala una de estas escapadas, que parecen llevarlo, primero, a obtener un trabajo digno de sus méritos como “muchacho ilustrado”; después —acogido por los Llamas en la

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

Guayaba, tras el intento de raptó organizado por Soria—, como rescatador de Remedios en San Bonifacio —la mal custodiada finca de Cabezudo—, y, finalmente, para salvar a su madre —como el hombre de su casa— de la injusta prisión a que la ha sometido Coderas, cuando escapa de la hospitalidad del padre Marajo. Sin embargo, cada escapada representa una nueva caída: No puede aceptar el trabajo que le ofrece Coderas, ya que significaría malquistarse con Cabezudo, tío de Remedios y último baluarte de los “derechos del pueblo”. Así, al salir de la jefatura: “las lágrimas de la debilidad ultrajada brotaban de mis ojos”<sup>61</sup>. Luego, tras rescatar a Remedios de las asechanzas de Soria y pasar en fuga una larga noche idílica, asume el mando de un contingente mal armado, y totalmente indisciplinado, para apoyar a Cabezudo, oponiéndose a las órdenes de éste, que deseaba fuera la escolta de su sobrina. Ante un ataque por la retaguardia, encabezado por Soria en persecución de su hija, Juanillo opta por ir en desesperado auxilio de su amada, hazaña que termina malherido y confuso en la casa del padre Marajo. La nota paródica queda a cargo de la sobrina del padre, Felicia, cuando a la pregunta de Juanillo sobre quién lo había llevado ahí, ella responde:

—Las mujeres —me dijo—; ¿no ves que cuando persiguieron a los pronunciados las mujeres se pusieron a recoger a los muertos? Pues Bartolita la revendedora te encontró; te puso en su carreta y te cubrió la cara para que no te conocieran los demás. Viniste con muchos muertos y al pasar por aquí te entregó a mi tío.<sup>62</sup>

Guerrero rescatado por “mujeres”, recogido por una “revendedora” entre “muchos muertos”, Juan de Quiñones pierde todo heroísmo y vuelve a ser el “*Azafranillo*”, nombre con que Remedios y Felicia lo bautizaran por el color de su traje en la fiesta del 16 de septiembre.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 108.

Nuevamente será Abundio Cañas quien, jugando ahora contra Coderas, informará a Juan del próximo matrimonio de Remedios con Pepe, el hijo de los Gonzagas, pactado por Camilo Soria con los ricos comerciantes del pueblo —aunque, después, ese proyecto se verá frustrado por las continuas comunicaciones entre los amantes, a través de la servicial Felicia.

Más tarde, huido ya Quiñones de la casa del cura y refugiado en la del viejo Lucas —incondicional compadre de Cabezudo y habitante del barrio del Arroyo—, Cañas se presentará en la vivienda del viejo y de Minga, su mujer, para “ayudar a la buena causa del señor don Mateo”, lo que hace al narrador reflexionar: “Empezaba yo mi carrera pública y era preciso intentar un ensayo de hipocresía.”<sup>63</sup> Sabrá luego, por boca de la madre de Minga, que:

[...] se llevan a la niña *al interior* pa que ni usted, ni don Mateo, ni nadie se vuelva a juntar con ella. Que está llorando mucho y que ya no lo vuelve a ver nunca. Y dice que don Abundio es el que lo aconsejó a don Camilo y hasta le dio cartas pa el camino.<sup>64</sup>

Sorprendido en flagrancia, ya que a la sazón Cañas informaba sobre las posiciones de Coderas en el pueblo, el síndico prometerá evitar a toda costa el viaje de Remedios, ante la amenaza de Quiñones de que “[...] tan luego como la plaza se tome, pegaré fuego a su casa, y le ahorcaré a usted, a su mujer y a toda su raza maldita!”<sup>65</sup>

Igualmente reduplicativos resultan los intentos de Quiñones por ganarse la venia de Cabezudo para matrimoniarse con Remedios. Sus pretensiones serán rechazadas por el celoso tío, primeramente, pretextando

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>65</sup> *Íbidem.*

tando su juventud; luego, lo complicado de la situación y, finalmente, la escasa solvencia de Quiñones.

Sin embargo, la máxima entronización del narrador personaje en la “carrera pública” tendrá su clímax paródico en la batalla por San Martín de la Piedra cuando, en un arranque de desconcierto bélico, el coronel Cabezudo intenta lanzarse sobre la cárcel del pueblo, en que está recluida la madre de Juanillo. Ante el peligro, Quiñones toma el mando de los hombres del maltrecho Soria —que acaban de ser golpeados por el coronel y no han notado la pérdida de su jefe— y hace retroceder a la fuerza de Cabezudo hasta la cercanía de una barranca.

En vano traté allí de hacerme oír de don Mateo o de alguno de sus hombres; en vano agité un pañuelo blanco que sabía yo que suele significar la suspensión momentánea de la lucha, ni era yo visto ni oído. Y como mi fuerza, no hostigada por golpes ni voces en aquel instante detuvo su avance, supúsola el coronel debilitada e hizo un último empuje.

—¡No hay remedio!— pensé.

Y dando las voces necesarias, y animando con el ejemplo de mi arrojó, me eché sobre la mal parada gente de don Mateo.<sup>66</sup>

Desbaratado el inminente peligro, Quiñones pide a don Lucas hacer guardia en la cárcel armado del pañuelo de tregua mientras él se dirige con las fuerzas de Soria a enfrentar a Coderas.

Los soldados de Coderas, con que acababa de rechazar a don Mateo, me servían ahora para atacar a su jefe. Para ellos daba lo mismo, si mi espada les sacudía las espaldas y mi voz, la voz del vencedor, los

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 143.

alentaba en la pelea. Ni comprendían ni trataban quizás de comprender tal embolismo.<sup>67</sup>

“Embolismo” y “bola” carnavalesca, la disputa por la jefatura política de San Martín no tiene valor alguno, para Juanillo, frente a la recuperación de sus expectativas privadas: Liberada Remedios de su tiránico padre y salvada su madre de la prisión, su “único laurel” eran “las bendiciones de la una y de la otra, y una mirada agradecida”.<sup>68</sup>

Como sucesión de secuencias similares con resultados semejantes, *La bola* podría sintetizarse a partir de una ilación de parciales mejorías en el personaje a las que les siguen degradaciones demeritorias que culminan con la destrucción de su universo privado. Sin embargo, Juan de Quiñones no es un antihéroe a la manera de la novela romántica, ni posee las características que lo pudieran asimilar a él: No es un ejemplo en negativo y ni siquiera posee una personalidad definitiva o paradigmática. De ahí que sea necesario considerar que la obra posee una estructura distinta a la de la novela de aventuras e, inclusive, a la de la novela realista tradicional. Las secuencias mejoramiento-degradación están en concordancia con una estructura analizada por Bajtín en su ya citada *Problemas de la poética de Dostoievski*.

[...] En general, las leyendas carnavalescas son profundamente distintas de las tradiciones épicas heroizantes: rebajan y aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, lo acercan y humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la imagen. Hay que decir que también las imágenes de los protagonistas de novelas (Gar-

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>68</sup> *Íbidem*.

gantúa, Eulenspiegel, Don Quijote, Fausto, Simplicissimus y otros) se iban formando en la atmósfera de leyendas carnavalescas.<sup>69</sup>

La intención de Rabasa de escribir una novela sobre “un mozo que llegara a ser general en la bola” conecta a la novela con el trasfondo legendario que se va creando —a lo largo de las cuatro partes de la obra— en torno a la figura de Mateo Cabezudo. Y es esa “leyenda heroica” la que se ve continuamente parodiada en las distintas intervenciones del viejo narrador Quiñones. Sin embargo, la parodia se dirige sobre todo contra el concepto de historicidad que se trasluce en su leyenda. Lejos de presentar a Cabezudo como un ser especial que debe a sus cualidades intrínsecas su elevación en la milicia y en la política, el narrador intradieético se regodea en mostrar los perfiles inconclusos del coronel: su irresolución, sus irreflexivos cambios de opinión, su voluble y explosivo carácter.

En *La bola* se aprecia a cada momento una sorda “risa ambivalente” que preserva el “núcleo auténticamente heroico” en las acciones de los personajes, pero que roba todo lo que de extraordinario se pudiera atribuir a los actores. Ni Cañas ni Quiñones, ni Cabezudo ni Coderas, ni los Llamas ni los Gonzagas, ni Pérez Gavilán ni el Gobierno pueden determinar el desarrollo y el resultado de la revuelta. Participan en ella, pero “juegan” sólo un papel que, frente a la astucia de Minga o la fiereza guerrera de tío Lucas, es apenas relevante. Los personajes se desarrollan en su accionar público, en la confrontación de sus opiniones y de sus intereses, pero son en su dimensión humana y privada. Mienten y temen —y tiran anzuelos—, como Cañas; se exaltan y obstruyen a su adversario, como Coderas; lloran y transigen, como Quiñones; humillan y se vengan, como Soria; dudan y acometen irreflexivamente, como Cabezudo; etcétera.

---

<sup>69</sup> Mijail M. Bajtín. *Ibid.*, p. 194.

Sin embargo, mientras que el carácter iracundo e irreflexivo de Mateo Cabezudo, mientras que su soberbia y su vanidad de nuevo rico, se conservan intactos tanto en lo privado como en lo público; el espontáneo e íntimo “*Azafranillo*” comienza su “carrera pública” con “un ensayo de hipocresía” y amenaza acabar con “la raza maldita” de Abundio Cañas. Ese cambio en la actitud del joven narrador Quiñones marcará el final de *La bola* y su salida definitiva de su universo privado en San Martín de la Piedra.

### **c. Causalidad y absurdo. Primera mirada a la muerte**

En tanto que “espacio semántico de representación” la novela deviene en un proceso de interpretación de materiales organizados y de recreación de significados —espaciales o temporales, analíticos o sintéticos, denotativos o connotativos— que permite conjeturar los valores referenciales, metafóricos o simbólicos evocados por una obra. De ahí que, de acuerdo con Lotman,<sup>70</sup> el arte literario deba ser analizado como un “sistema modalizador secundario” que emplea la lengua como vehículo y como materia de un contenido, mismo que, al funcionar como modelo<sup>71</sup> de lo representado, se establece a un nivel distinto al puramente lingüístico, aunque lo comprenda. Es decir, los signos lingüísticos y sus estratos de expresión —niveles fonético, fonológico, sintáctico— y de contenido —niveles morfológico, léxico, semántico— son solamente un subsistema, significante de un significado, o contenido semiótico,

---

<sup>70</sup> Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988 (Fundamentos, 58), pp 47 y ss.

<sup>71</sup> De acuerdo con Lotman: “todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas.” Los signos de la comunicación “[...] desempeñan un papel modelizador; reproducen la concepción de relaciones en el objeto designado” en virtud del necesario proceso de codificación y decodificación del mensaje. *Ibid.*, pp. 25-26.

que relaciona a la obra con una tradición literaria, un momento histórico y otros sistemas de interpretación de la obra artística, creando un modelo de ellos.

Debido a que es un “sistema modelizador secundario”, la obra literaria —en la que cada estrato lingüístico aporta una carga de significante al contenido semiótico— no posee una interpretación unívoca o definitiva, ya que su significación global se estructura de un modo diferente en relación con tradiciones o momentos históricos distintos. Por ello, cada lectura y cada lector de una obra literaria decodifica los textos conjeturalmente con gran libertad para recrear el modelo, lo que relaciona el proceso de interpretación con los mecanismos del juego:

El mecanismo del efecto lúdico no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros* significados distintos al que se percibe en un momento dado. El «efecto lúdico» consiste en que los diferentes significados de un elemento no coexisten inmóviles, sino que «titilan». Cada interpretación forma un corte sincrónico separado, pero conserva a la vez el recuerdo de los significados precedentes y la conciencia de la posibilidad de futuros significados.<sup>72</sup>

Así, mientras en el juego se siguen ciertas reglas a fin de conjeturar como real una situación ficticia, las reglas con las que debe interpretarse una obra literaria se constituyen de acuerdo con la jerarquización y la relevancia que se atribuyen a los estratos lingüísticos significantes, sobre la base de una interpretación global, modélica, de la obra; misma que se desprende de una lectura u otra. Es decir, entendida la novela como una enunciación, ésta y el lector —a través de sus conjeturas afortunadas o desafortunadas— establecen las reglas de descodificación e instauran el valor de los significantes. Sin embargo, cada uno de éstos es susceptible

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 92.

de ser interpretado de un modo diferente, de acuerdo con otras reglas conjeturales, por lo que su significancia “titila”.

La alternancia entre diferentes jerarquizaciones semánticas implica un cambio en la totalidad de la interpretación, con lo que los elementos fonéticos, fonológicos, sintácticos, morfológicos, léxicos o semánticos y sus respectivas flexibilizaciones pueden ser considerados como pertinentes o impertinentes en una cierta lectura. Un ejemplo concreto en lengua española es apreciable en las adivinanzas, las cuales pueden depender de flexibilizaciones en los estratos de la expresión o del contenido. Particularmente en la obra artística, la flexibilidad en los niveles lingüísticos se vuelve significativa, ya que puede remitir a cargas semánticas manifiestas en el metro, el ritmo y la aliteración, o bien, en el nivel fonológico, a figuras como la paronomasia, la rima o la anáfora; en el sintáctico, al hipérbaton, la elisión gramatical o la aposición; en el morfológico, al retruécano, la epanodiplosis o la reduplicación; en el léxico, a la antinomia, la concatenación o el pleonasma; o en el semántico, a la antítesis, la catacrexis, la correspondencia o la prosopopeya.

Dado que, desde la perspectiva del lector, la obra se despliega como una sucesión sintgmática:

[...]. Los elementos iniciales del texto que recibe el destinatario son, al margen de su significado, señales de determinados códigos o grupos de códigos (tendencias, géneros, tipos de argumento, pertenencia al verso o a la prosa, etc.) que existen ya en la conciencia del receptor.<sup>73</sup>

Esto lo obliga a realizar una “transcodificación”;<sup>74</sup> es decir, a interpretar los elementos lingüísticos de la obra a partir de otros códigos que en el plano del contenido semiótico le permitan inferir las regularidades, las

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 62 y ss.

equivalencias y la jerarquía en los valores significativos, a partir de otros modelos reconocibles. Evidentemente, al conjeturar las relaciones entre el plano de la semántica lingüística de la obra y relacionarla con los significados intencionales, pragmáticos, referidos por ella se encontrará, de manera inmediata, frente a una enunciación alejada de su espacio y de su tiempo como lector, frente a una enunciación ficticia. La “transcodificación”, entonces, es un sistema regular de interpretación que conecta la experiencia peculiar del lector con los encadenamientos sintagmáticos de la obra en un sistema semiótico independiente de la circunstancia espacio-temporal en que se realiza la lectura, pero sometido, al mismo tiempo, a las normas lingüísticas y a la tradición literaria que la obra propone.

Por otra parte, puede ocurrir que el lector llegue a conjeturar un sistema de interpretación basado en señales ambiguas que remiten a dos o más sistemas posibles de interpretación, insertos en su experiencia personal:

Sin embargo, en cuanto el receptor de la información confirma su elección de sistemas decodificadores, empieza a recibir signos estructurales que evidentemente no se pueden decodificar con la clave elegida. Quizá desee ignorarlos como si no existieran, pero su reiteración y la innegable sistematicidad en su interior no le permite hacerlo. Entonces construye un segundo sistema, el cual, desde un momento determinado, se superpone sobre el primero.

Uno de estos casos es la relación entre ritmo y metro. Pertenece también a este grupo el *point*: giros irónicos, satíricos, del habla popular [...].<sup>75</sup>

De ahí que Lotman considere a la obra literaria como sujeta a dos tipos de “transcodificación”: una “interna” que permite una lectura secuencial

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 99.

y sintagmática y otra “externa” que vincula las señales ambiguas o polivalentes del texto artístico con otros códigos, estableciendo relaciones paradigmáticas con otros textos y con otros sistemas conjeturales.

En ese sentido es que la obra de Rabasa, *La bola*, permite dos acercamientos distintos. En uno de los casos, la diglosia del narrador, entre el joven y el viejo Quiñones, supondría que la novela se estructura exclusivamente desde el punto de vista del viejo, ya que éste se halla temporalmente al final de la diégesis y por tanto “más cerca” del lector y de una opinión definitiva. Sin embargo, en el otro caso, el énfasis puesto en la perspectiva del joven, su apasionamiento ante los hechos que relata, su emotividad contagiosa y su visión opuesta a la del viejo Quiñones deberían ser interpretados como un sistema diferente que “no se puede decodificar con la clave elegida”, manifiesta por el modelo enunciado en la voz del viejo Quiñones. De ahí que el lector se vea obligado a construir “un segundo sistema” que, superpuesto al primero, le permita incluir y jerarquizar ambas perspectivas narrativas y establecer la intencionalidad de la obra a partir de ambas perspectivas de la información.

Pero no solamente la diglosia opera como elemento del “segundo sistema” de transcodificación. Debido a su “tan principal parte en los acontecimientos” que relata, el narrador personaje podría ser visto como el protagonista o el héroe de la trama, vinculando su actuación a los propósitos pragmáticos de la obra como una exaltación de los valores que representa. No obstante, este héroe no elige su protagonismo en los hechos, sino que es elegido por ellos e incluido en “la bola” por una sola razón: su relación amorosa con Remedios.

Héroe y “bolista” involuntario, el joven Juan de Quiñones no está nunca a la altura de su circunstancia y es continuamente humillado, perseguido, apaleado, confundido con un muerto y despojado de sus afectos. Su implícito deseo de incorporarse a la “carrera pública”, y recuperar el sitio ocupado por su familia antes de la muerte de su padre, se ve

frustrado continuamente por casualidades absurdas, por truculentas conjuras o por circunstancias fuera de su control. Sin embargo, ante el lector, no pierde su carácter protagónico, ya que jamás se manifiesta en él un desmoronamiento moral o una desautorización absoluta, por parte del viejo narrador Quiñones, de sus conductas juveniles. En su condición humana y terrenal es amado por su madre y por Remedios, consolado por Felicia, acogido por los Llamas y el padre Marajo, respetado entre los “bolistas” y temido por Cañas.

La misma ambivalencia se manifiesta en la imagen de Mateo Cabezudo, quien por un berrinche es capaz de levantar en armas el barrio del Arroyo, rebelarse contra el Gobierno, poner en fuga a su representación, Jacinto Coderas, y provocar la pérdida de un brazo en Camilo Soria, ministro del gachupinismo, propietario del Roblar y aliado de los Gonzagas. Con su rebelión, Cabezudo restablece el equilibrio de poderes en el interior de San Martín y elimina momentáneamente la alianza entre la conservadora oligarquía pueblerina y el poder político; sin embargo, sólo el joven narrador Quiñones puede percibir en ello la posibilidad de “que aquella tierra y aquellas gentes mereciesen mejor suerte que la que llevaban”.

La fragilidad de ese equilibrio queda del todo manifiesta cuando, terminada la revuelta, Quiñones deja un momento a su madre enferma y sale de la casa del padre Marajo para visitar la jefatura. Ahí encuentra, como si nada hubiese pasado, al síndico Abundio Cañas dictando una cínica carta a Sabás Carrasco, el secretario, en presencia de don Mateo Cabezudo en su calidad de jefe político del pueblo. Frente a Mateo, Quiñones intenta desenmascarar a Cañas por sus acciones contra Remedios, pero es rápidamente atajado por Cabezudo que sentencia:

[...] es muy muchacho para alcanzar todas las mañas que se ponen en juego en la política. Pero ya entrará usted en la política; ya entrará

usted y verá las cosas claras y aprenderá a arreglarlas como deben ser. Don Abundio es hombre que lo entiende y ha sido nuestra mejor ayuda: no se enrede usted, no se enrede.<sup>76</sup>

La carta, dictada por el síndico y firmada por el flamante jefe político, comunicaba al Gobierno del Estado —“como quien ha obrado de acuerdo con el superior”— la remoción y derrota de Coderas y la pacificación del distrito, y ofrecía “los servicios y poderosos elementos de don Mateo para combatir a los revoltosos, que sin razón ni fundamento continuaban alzados en armas contra el Superior Gobierno del Estado”.<sup>77</sup> Transformados de “bolistas” en servidores del “Superior Gobierno”, también el licenciado Pérez Gavilán y su brazo armado, el general Anacleto Baraja, reafirmaban o recibían, como don Mateo lo deseaba, sendos puestos políticos, en la capital del Estado.

En el besamanos ritual ante el nuevo jefe político, don Agustín Llamas —“que era tontito por excelencia”— compromete el prestigio de Juanito ante Cabezudo, cuando sin pensar en el desfalco al pundonor del coronel felicita a Quiñones por sus hazañas militares:

—¡Mire usted que tiene mucho ingenio eso de contener a los amigos para que no perjudiquen, y luego atacar y derrotar al enemigo con sus propios elementos! ¡El señor coronel debe de estar satisfecho y orgulloso de tener a su lado a un joven como usted!

En vano don Justo y el mismo Quiñones intentan hacer pasar la noticia por una habladuría; Cabezudo, herido en su amor propio, rechazará las pretensiones matrimoniales de Quiñones, pretextando, en palabras del padre Marajo —encargado de la solicitud a nombre de la enferma ma-

---

<sup>76</sup> Emilio Rabasa. *Ibid.*, p. 151.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 152.

dre—, que “el está muy encumbrado, y que si quieres casarte con su sobrina es preciso que valgas algo más que ahora”.<sup>78</sup>

Juan de Quiñones, personaje sujeto a la reduplicación paródica de sus deseos por sus acciones, no puede obtener “la mirada agradecida” que espera de Mateo Cabezudo, pues vuelve a ser víctima de una causalidad ajena a su control, esencialmente azarosa, pero ligada ineludiblemente a sus relaciones afectivas, a su humana naturaleza terrenal. Y es precisamente en el contraste entre lo público y lo privado, entre la intención y el resultado, entre los afectos y el prestigio, donde *La bola* obtiene la simbología carnavalesca del ritual popular de entronización y destronamiento:

[...] La ceremonia del rito de destronamiento se contrapone al rito de coronación; al destronado se le quita sus ropajes, se le arranca la corona y otros símbolos del poder, se burla de él y se le golpea. Todos los momentos simbólicos de esta ceremonia de destronamiento se ubican también en otro plano positivo, no se trata de la negación y aniquilación plena y absoluta (el carnaval no conoce la negación ni la afirmación absolutas). Es más, precisamente en el rito de destronamiento se manifestaba con una particular claridad el *pathos* carnavalesco de cambios y renovaciones, la imagen de la muerte creativa. Es por eso que el rito de destronamiento se traspuso con tanta frecuencia a la literatura. Pero repetimos que la coronación y el destronamiento son inseparables, es un rito doble cuyos dos componentes se convierten uno en otro mutuamente; en la división absoluta se perdería totalmente su sentido carnavalesco.<sup>79</sup>

No es, pues, una casualidad que cuanto más cerca se halla Quiñones de coronar sus deseos, más violento sea su destronamiento. La íntima conversación nocturna en la ventana de Remedios le significa a Juanillo el

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>79</sup> Mijail M. Bajtín. *Ibid.*, p. 182-183.

ser llamado como secretario, tener que abandonar San Martín para refugiarse en la finca de los Llamas y el encarcelamiento de su madre. Rescatar a Remedios del ataque de Soria a San Bonifacio, y pasar con ella una noche en que pudo ver “descubierto el hombro redondo y turgente”<sup>80</sup> de la niña, representan en la vida de Quiñones una derrota completa a manos de Soria, el secuestro de Remedios y una convalecencia cercana a la muerte, llena de alucinaciones y pesadillas, en la casa del padre Marojo. Finalmente, su incorporación, como “bolista”, a la “carrera pública” termina con sus aspiraciones de encontrar en San Martín —con su madre y Remedios— una posición acorde a sus merecimientos de “muchacho ilustrado” y acaban con la poca simpatía que había despertado en el tío de Remedios. Sin embargo, “la muerte creativa” y regeneradora cumple su misión al hacer de él “el vencedor de Coderas”,<sup>81</sup> a pesar de verse a sí mismo, más tarde en la jefatura política, como “el único derrotado” en medio de “todos los humillados por la bola” que concurren al besamanos.

El destronamiento final de “*Azafranillo*” —la destrucción de su universo privado y su consecuente incorporación a la “carrera pública”— le será inflingido por el encuentro con su madre de quien espera recibir, como “único laurel”, su bendición; sin embargo: “al mirarla a la luz más clara, quedé helado de espanto: estaba flaca, envejecida y de un color amarillo terroso que daba miedo”.<sup>82</sup> Imagen reduplicativa y carnavalesca, el color amarillo en el traje de fiesta de Quiñones es color “terroso” en el rostro mortal en su madre. Choque brutal entre la renova-

---

<sup>80</sup> Emilio Rabasa. *Ibid.*, p. 88. (Evidentemente la descripción remite más al pecho que al hombro de Remedios, aunque es más aséptico pensar en una herida en el hombro que en el costado de la joven.)

<sup>81</sup> Emilio Rabasa. *Ibid.*, p. 154.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 145.

ción pública y la aniquilación privada, “la muerte creativa” es, a la vez, solemne y bufa:

[...]. Acá se lloraba al padre, amor y sostén de la familia; allá al hijo, esperanza y aliento de padres ancianos; acullá al esposo arrancado del hogar para llevarle a campos de batalla, que no tenían siquiera la grandeza trágica, sino la ridiculez caricaturesca de la comedia burda.<sup>83</sup>

De estos elementos es fácil deducir que *La bola* —al igual que el resto del ciclo de Rabasa— estaría lejos de desarrollar toda su complejidad como “espacio semántico de representación” si se le considerara solamente a partir de una “transcodificación interna”, ya que con ello perdería su polivalencia simbólica. Analizada en su estructura actancial como una sucesión de degradaciones en el personaje narrador que se enlazan a los mejoramientos de su contraparte, el coronel Cabezudo, habría que considerar “la bola” como un suceso benéfico, ya que quien la encabeza resulta premiado por sus acciones, y suponer que su detractor, el viejo narrador Quiñones, merece ser vencido, debido a su inutilidad práctica. Tomando solamente las valoraciones del narrador intradieгético, “la bola” tendría que calificarse como un suceso absurdo, innecesario y desastroso, pero radicalmente intrascendente, con lo que, desde luego, su narración carecería de todo interés, ya que despojada de heroísmo humano sería tan dramática como la cronología de la era glacial. Otro tanto podría decirse del hiperbólico heroísmo con que el joven narrador refiere sus acciones, pues los despropósitos resultantes transformarían su visión en la de un loco, incapaz de emitir un juicio certero sobre lo que relata.

Ninguna de estas tres transcodificaciones internas permite, aisladamente, establecer las resonancias pragmáticas de la obra, por lo que

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 167.

sólo la superposición de un segundo sistema conjetural —en este caso el de “la literatura carnavalizada”, “cómico-seria” o jocoseria— hace factible percibir la intencionalidad implícita de la obra y sistematizar los diferentes juicios que respecto a “la bola” se emiten desde ella.

Una simbología semejante, aunque jerarquizada de un modo distinto, se infiere del “espacio semántico de representación” evocado por *Ensalada de pollos* de José Tomás de Cuéllar. El título mismo, que remite a una tónica culinaria y convierte a sus personajes en integrantes de un platillo; la relevancia escenográfica del restaurante *Fulcheri* —lugar en que se prologan el encuentro de Pío Blanco, Concha y Arturo L..., su triángulo amoroso y el desafío entre “pollos”—, así como las digresiones gastronómicas, colocan a la novela en un plano simbólico mucho menos superficial que aquel que podría pensarse a primera vista:

Arturo y Pío bebían como contra maestres.

La conversación subía de punto. Pío se volvía impío y Arturo no veía claro. Delante de una mesa cubierta con succulentas viandas y exquisitos vinos, el hombre espiritualiza el placer animal, y las fuerzas digestivas dejan, en los primeros momentos, ejercer todo su poder a las fuerzas intelectuales.

El gusto, la vista y el olfato se regodean en el refinamiento culinario; y sabores y aromas estimulan el sensualismo del gastrónomo: el hombre reina, se siente bien, se alegra de verse bueno. Este placer múltiple pone al pollo insoportable, al grado de privarnos de escribir en seguida el diálogo de la cena, que, para nosotros, tiene todo el sabor del pollo en auge; presentaría una de las fases más encantadoras de este bípedo, nos facilitaría la autopsia, nos ahorraría letras. Con positivo sentimiento renunciamos a describir con todos sus detalles aquella cena a tres, cena del Café Inglés de París, casi pompeyana;

pero preferimos respetar a nuestros lectores doblando la hoja para pasar al capítulo siguiente.<sup>84</sup>

Esta cena, o bacanal orgiástica, será el preludio al ritual de apareamiento entre Pío Blanco y Concha, lo que representa para el naturalista estudioso “una de las fases más encantadoras de este bípedo”, espécimen que consigue mediante la comida —en una imagen típicamente grotesca— espiritualizar “el placer animal”.

Durante esta cena, como lo sabrá más tarde el lector, Pío Blanco consigue una cita con Concha, a espaldas de Arturo, planteando el conflicto “en el que la precocidad de los pollos determina una catástrofe”.<sup>85</sup> La sensual animalidad de estos “pollos” desencadenará el “desafío” de Arturo a Pío Blanco y provocará en Concha una de sus escasas irreflexivas reflexiones, delatada exteriormente por su empleo del rebozo:

[...], cuando el rebozo cubre parte de la frente, la boca y parte de la nariz, el drama es inconcuso, la propietaria ha tocado el summum del malestar, de la displicencia, del frío, de la pereza, del dolor, y de todo lo sombrío y siniestro. El rebozo de Concha no le dejaba descubiertos más que lo ojos.

Aquellos ojitos estaban inyectados y se clavaban en el suelo como leyendo en las flores de la alfombra una porción de cosas tristes. Concha comenzaba a ser infeliz, y estaba abriendo ese libro de negras páginas, y del que cada capítulo va conduciendo al alma a un índice horripilante.<sup>86</sup>

Paradójica o siniestramente, la meditación de Concha es interrumpida por Soledad, su criada, quien le solicita dinero para comprar comida. En el mismo tono, Pío Blanco —el desafiado— y Pío Prieto y Pepe, los

---

<sup>84</sup> José Tomás de Cuéllar. *Ensalada de pollos y Baile y cochino*. México, Porrúa, 1999, p. 127

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 136.

padrinos, contemplan el cadáver de Arturo: “En su carácter de tempraneros pollos habían cumplido su misión, ya habían entrado en singular combate; pero aquel muerto hablaba elocuentemente con su silencio.”<sup>87</sup>

Nuevamente, como en el caso de Rabasa, las imágenes como: “el hombre reina, se siente bien, se alegra de verse bueno”, que se opone inmediatamente al estudio de las causas de la muerte, “la autopsia”,<sup>88</sup> sirven de base a la contraposición del mismo concepto en dos universos: el público y el privado. Totalmente lógica en uno y reducción al absurdo en el otro, la muerte de Arturo en mitad de la novela es —como la “porción de cosas tristes” leídas por Concha “en las flores de la alfombra”— el espectro permanente de la fugacidad, el reflejo de la contingencia humana, envés simbólico de la efímera plenitud. Por ello, al trasladarse al universo público de los pollos la “noticia de la muerte de Arturo cayó en aquella parvada como un pellejo de carne”,<sup>89</sup> transformándose con ello en el hilo conductor de toda la novela y no en un suceso aislado digno de un cuadro costumbrista.

Leída con más detenimiento, *Ensalada de pollos* posee un entramado simbólico complejo en el que la parodia trasluce un sinnúmero de procedimientos acordes con la “literatura carnavalizada”; tales como las connotaciones en la imagen de “las flores”:

Entraron en escena media docena de pollas encopetadas, como acreedoras de pasados guiños y galanterías. Quién de ellas recordaba cierta danza, aquélla una declaración amorosa, la otra un *bouquet* (entre pollas sería muy prosaico decir ramillete). Finalmente, las pollas cumplían con el deber de los honores póstumos, y sin disputa aqué-

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>88</sup> No puede dejar de anotarse que este término, vinculado a “todo el sabor del pollo en auge”, presenta la exploración *postmortem* como equivalente a la necesaria preparación y degustación culinarias y que el ahorro de “letras” remite implícitamente a la expresión “comer gente” o “comerse a alguien” como sinónimos de criticar sus acciones o su calidad moral.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 144.

llos fueron los momentos en que el pobre Arturo gozó de mejor reputación en toda su vida.<sup>90</sup>

Ramilletes que se recuerdan y se leen, imágenes transfiguradas de la fugacidad, las vitales y jóvenes “pollas” son seis, como en un ramillete, y son frágiles y efímeras también.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 149.



## II La gran ciencia. Ojos para oír y oídos para ver

Contrariamente a lo que puede suponerse al iniciar la lectura de una novela o una obra narrativa, la construcción de un narrador no es un artificio simple. La naturaleza ficticia del que enuncia no es concebible como una intermediación lingüística entre la memoria de la experiencia individual y un receptor. Como un vehículo en la enunciación del autor, la voz narrativa es, como todo enunciado dicho, un conjunto de informaciones y un modelo de relaciones entre, hacia y con los objetos. Sin embargo, el narrador sólo adquiere “su voz” mediante la lengua, no existe fuera de la ficción lingüística; no es más que el conjunto de enunciados atribuibles a él mismo. Por ello, frente al narrador oral que presta sus gestos y sus entonaciones, sus elecciones léxicas y su voz, a la enunciación de la memoria propia o ajena —real o ficticia—, el narrador de un texto escrito es un modelo de enunciador, lo mismo que un modelizador de lo enunciado.

Sin más apoyo que la representación gráfica de la lengua, el narrador —mediante la cadencia, la selección del léxico, la organización fonética y gramatical— debe evocar sus estados de ánimo, sus tonos discursivos e inclusive la circunstancia de su enunciación; y al mismo tiempo debe dar cuenta de lo más relevante en su relato. De ahí es fácil desprender que todo narrador, en tanto que modelo lingüístico de un enunciador, es siempre un ente de ficción —tanto como lo es el personaje interpretado por un actor a partir de un texto dramático. Sin embargo, en la obra narrativa escrita, toca al lector hacer de intérprete y receptor: distanciarse del texto para poder recibirlo, pero, al mismo tiempo, asumirse como histrión para poder descodificarlo, interpretarlo al través de un modelo de enunciador.

La dualidad implícita en las funciones del narrador y del lector, aunque en muchas ocasiones puede pasarse por alto cuando hay empa-

tía entre el modelo de enunciador y el intérprete, puede también recrearse como evidencia insoslayable, sobre todo cuando el narrador salta —al parecer, arbitrariamente— de un punto de vista a otro, de un momento a otro o de una norma de enunciación a otra diferente. Como tal, el narrador no posee más naturaleza que la que el autor decide mostrar o evocar; puede manifestar —cuando así lo desea el autor— hábitos, costumbres, intereses; sin embargo, en tanto instrumento, no es un “ser moral”. El autor puede “jugar” con el modelo de enunciador para hacerlo irreconocible en sus dimensiones humanas presentándolo como un loco, un deficiente mental, un ser extraterrestre o un objeto inanimado —entre otra infinidad de posibles variantes. Asimismo, puede modificar las formas de modelización empleadas por el narrador y colocarlas más cerca o más lejos de los modelos lingüísticos o literarios reconocibles por el lector.

En tanto que modelo de enunciador, el narrador puede ser definido como un conjunto de valores que se explicitan en sus juicios sobre lo que relata; en cuyo caso el lector conjeturará e interpretará las acciones relatadas de acuerdo con esa perspectiva —aun cuando pueda estar en desacuerdo con ella. Por otra parte, si el lector es incapaz de identificar las formas de modelización, o de atribuirles a un cierto modelo de enunciador, el proceso decodificador se dará de un modo incompleto, o bien se considerará que el mensaje está mal estructurado o es irrelevante, con lo que el lector se verá imposibilitado de asumirse plenamente como receptor.

No obstante, la máxima identificación entre el modelo de enunciador y el intérprete o la absoluta imposibilidad de descodificación en el receptor son dos puntos extremos de un continuo y casi nunca aparecen en pureza. Generalmente ocurre que el lector descifra el sistema de valores del modelo de enunciador sólo en la medida en que puede conjeturarlo a partir del suyo propio e interpretarlo. En el otro caso, a me-

nos que se trate de una lengua totalmente desconocida para él, el lector supone que las formas de expresión del modelizador son atribuibles a quienes comparten un sistema de valores semejante al que puede conjeturar a partir de los juicios emitidos por el narrador. En otras palabras, la recepción y la interpretación del texto narrativo son siempre complementarias, en la medida en que ciertas formas de expresión —de modelización— son atribuibles a un determinado punto de vista —a un cierto modelo de enunciador— que se manifiesta como un cúmulo de juicios de valor —verificables o conjeturables, reales o ficticios.

Así pues, el empleo de formas de expresión comunes al receptor puede servir para construir un modelo de enunciador totalmente inverosímil, que no obstante puede ser interpretado como una anomalía. Recíprocamente, un conjunto de juicios de valor reconocible puede servir de base para la recepción de un mensaje oscuro —por ambiguo o ininteligible—, codificado por medio de formas anómalas de expresión, que al ser interpretado mediante ese sistema de juicios se vuelve discernible.

El empleo de formas de expresión no estandarizadas literariamente tiene una larga tradición en la lengua española y fue particularmente fecundo en la novela picaresca. La imagen literaria del personaje marginal, que juzga como narrador en primera persona el universo social desde un conjunto de valores no institucionales, alcanzó gran relevancia en el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), el *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de Mateo Alemán (1547-¿1614?) y en la *Vida del buscón don Pablos* (1626) de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). No obstante, en la península ibérica, junto a la literatura “seria”, se cultivó desde antes del siglo XVI una literatura antisolemne y paródica de la que se conservan ejemplos no menos brillantes:

[...] Hasta este momento la literatura giraba en torno a los mejores en el heroísmo o la santidad. No faltaba, pues, la alusión a lo minúsculo, a lo miserable. De cuando en cuando en el *Libro del buen amor*, de Juan Ruíz, o en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, aparecía el “submundo” de los de abajo. Un famoso relato en verso escrito en catalán, por Jaime Riog (el “Spill” o espejo), tiene sabor picaresco, como el mundo de los mendigos aparece con tremenda fuerza en los relatos árabes o *Maqamat* de El Hariri.<sup>1</sup>

Frente a la “seriedad” heroica o hagiográfica, que fincaba las bases de los estados feudales o renacentistas, se cultivó simultáneamente, también en España,<sup>2</sup> una literatura jocosidad que, como en el *Libro del buen amor* (ca. 1330), humanizaba mediante la burla y la parodia los valores institucionales o los temas recurrentes de la literatura. Y es justamente ése el sentido que puede darse a los antecedentes familiares del “pícaro”, que se gloria de su prosapia como un personaje heroico,<sup>3</sup> tal como

---

<sup>1</sup> Guillermo Díaz-Plaja. “Estudio preliminar” en *Lazarillo de Tormes. Vida del buscón don Pablos*, 18ª. ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34), p. XV. El autor cita como fuente: A. González Palencia. *Del “Lazarillo” a Quevedo*, Madrid, 1946, pp. 4-9.

<sup>2</sup> Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 1ª. reimp., México, FCE, 1975 (Lengua y Estudios Literarios), p. 552-553.

<sup>3</sup> Según José Antonio Maravall [*La literatura picaresca desde la Historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1987 (Serie Mayor, Ensayistas, 265), p. 290 y 291]: “Precisamente por lo enlazado que Quevedo se consideraba a la sociedad caballeresca, comprende, con más diafanidad que ningún otro autor, de qué se trata. Y nos da la más plena versión picaresca del tema. La parodia de los usos y estimaciones aristocráticas se desenvuelven en él cumplidamente. Sirviéndose de las costumbres carnavalescas del «mundo al revés», Pablos nos pinta conducta y honra de sus padres. Y no lo hace elogiando los antivalores de éstos, sino proyectando sobre las ruindades del padre un disfraz constituido por la aparente imagen de los verdaderos valores caballerescos, con un perfecto y bien ajustado desplazamiento de la terminología. Esto le permite colocar en su padre, incluso en el episodio de mayor deshonor, cuando desfila por las calles camino de la horca a lomos de un asno, aquellos valores del honor señorial a los que los deméritos del que va a ser ajusticiado se oponen directamente.¶ [...] Con la explícita mención del tema del «linaje» se pone de manifiesto la condición de «no-nada» que tiene señalada el pícaro y por esa vía se llega a una transmutación de valores, encubierta bajo una conservación de los valores tradicionales.”

lo hace Pablos en el inicio del *Buscón*, presentándose como hijo de un barbero “tundidor de mejillas y sastre de barbas”, gran bebedor que “metía el dos de bastos para sacar el dos de oros”:

Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso probar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy buen parecer y fue tan celebrada, que en el tiempo en ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella. [...]

Mi madre, pues, no tuvo calamidades. Un día alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban; sólo que diz que se dijo no se qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que le diesen plumas con que lo hiciese en público. [...] Tenía un aposento donde sola ella entraba —y alguna vez yo, que, como era chiquito, podía—, todo rodeado de calaveras, que ella decía que eran para memorias de la muerte, o para voluntades de la vida. Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcados, y decíame a mí: “¿Qué piensas? Éstas tengo por reliquias, porque lo más de éstos se salvan”.<sup>4</sup>

Plural y bivocálica en extremo, la descripción que hace Pablos de su madre se funda en los temas más prestigiosos de la literatura áurea hispánica: la “limpieza de sangre”, el amor cortés, la “justicia señorial” y la Contrarreforma;<sup>5</sup> la “letanía” de nombres de santos encubre en doña

---

<sup>4</sup> Francisco de Quevedo y Villegas. *Vida del buscón don Pablos*, 18ª. ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34), p. 72.

<sup>5</sup> Al respecto, Michael Mullett [*La cultura popular en la Baja Edad Media*, trad. Enrique Gavilán, Barcelona, Crítica, 1990 (Historia medieval), p. 181.] apunta: “El culto a los santos tenía gran arraigo entre las masas. Parte de su riqueza imaginativa se vería sacrificada a la erudición hagiográfica de la Contrarreforma. ¿Significó esto un ataque de la elite culta a un destacado componente religioso de la cultura popular? En cierta medida fue así: los hacedores populares de milagros, como san Cristóbal, san *Uncumber* (que disponía de la útil habilidad de desembarazar a las mujeres de los maridos indeseados) y san Blas (por sí mismo casi una reli-

Aldonza su ascendencia judía; su “buen parecer” atiende a que “todos los copleros de España hacían cosas sobre ella”, en evidente alusión a una despreocupada y “cortesana” vida sexual; “hechizaba a cuantos la trataban” y estuvo a punto de ser emplumada por bruja y alcahueta, pero “no tuvo calamidades” —tras el encarcelamiento, por ladrón, de su padre, ni aun cuando éste abandonó sus responsabilidades familiares al salir de ella— pues las “calaveras” de su “aposento” secreto “que eran para memorias de la muerte, o para voluntades de la vida” complementaban el valor de “reliquias” que la inocencia de la mayor parte de los “ahorcados” confería a su lecho.

Este juego constante de significación dual —en el que los ladrones son colgados, como las imágenes de los santos en las fiestas religiosas, y las “calaveras” son recordatorios de la muerte y vehículos para alcanzar los deseos de los vivos— apunta necesariamente a la construcción de un tipo particular de enunciador que, al margen de toda institucionalidad, juega con el significado ambiguo de sustantivos y verbos —“hechizar” por atraer y por embrujar o “hacer cosas sobre ella” por copular y por ser un motivo de inspiración— mezclando lo sublime con lo fisiológico y profano.

Como obra de juventud, de acuerdo con Fernando Lázaro Carreter,<sup>6</sup> *La historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* no se articula en la visión desencantada del moralista, sino a través de la crítica a las anacrónicas supervivencias del fanatismo, la superstición y la arbitrariedad del feudalismo medieval y —particularmente— de sus baluartes literarios. Ante este modelo de enunciador, el lector separa al máximo sus funciones de intérprete y receptor y se ve

---

gión completa) fueron despachados rápidamente por la erudición histórica de la Reforma católica.”

<sup>6</sup> En “Originalidad del *Buscón*” (*Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 82 y ss.), Lázaro Carreter ubica la redacción de la obra entre 1602 y 1604.

obligado a tomar distancia anímica de lo relatado, pues tanto las formas de expresión como el conjunto de valores implícitos en el narrador lo obligan a ser juez de los juicios y reo de los mismos.

Se ha notado, muy justamente, la frialdad, la impavidez de Pablos ante los hombres —ante la muerte misma de sus padres— y los acontecimientos que lo rodean. Creemos que nace de esta organización guiñolesca del libro. Pablos no está verdaderamente ligado a sus compañeros de aventura, sino al novelista; no hay hilo que los embaste a todos, sino cabos sueltos que paran en las manos del titiritero. De ahí que los fantoches puedan agredirse, insultarse, burlarse y matarse, pero jamás vincularse. Están aislados todos, entre sí; y por otra parte, bien lejos del novelista. La imposibilidad de que en una o en otra dirección brote una chispa de simpatía, es manifiesta.<sup>7</sup>

El narrador, Pablos, es un autómatas en manos del autor, por lo que su “ser moral” es solamente un artificio —propio de las obras de una élite, tal como aquella a que pertenece Quevedo—, autorizado a existir sólo en el espacio exclusivo y excluyente de la literatura burlesca. Detrás de Pablos no hay —como inmediata aprehensión extraliteraria— un “tipo social” ni un “reflejo de la realidad” ni verosimilitud humana,<sup>8</sup> pero conserva aún el eco del lenguaje de la plaza pública y sus procedimientos semánticos polisémicos.

La naturaleza artificiosa de la “segunda voz” del narrador empleado en las novelas de José Tomás de Cuéllar parece estar relacionada, en su base, con este concepto de la creación artística. Miembro activo en las sociedades literarias capitalinas, fundador y colaborador en las prin-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>8</sup> Sobre el carácter burlesco e hiperbólico de Pablos en el *Buscón* y la sátira literaria al *Guzmán de Alfarache*, en el contexto del enriquecimiento de los judíos conversos, su acceso a la sociedad nobiliaria y el trueque de la ética caballeresca por la lógica monetarista y del medro, puede consultarse el bien documentado estudio de Idalia Cordero Cuevas. *El “Buscón” o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*, Madrid, Playor, 1987 (Nova Scholar).

cipales publicaciones culturales de la época,<sup>9</sup> Cuéllar pugnó constantemente desde sus columnas periodísticas por conseguir el reconocimiento legal a los derechos de autor y la profesionalización del quehacer literario.<sup>10</sup> Sin embargo, fue siempre consciente de la dualidad implícita en su propósito de fincar una literatura mexicana con carácter mundial. Por ello en la contestación a don Simón D. García, publicada el 1 de febrero de 1871 en la segunda página de *El Siglo Diez y Nueve*, bajo el título de “Nuestros Teatros y Nuestros Críticos”, “Facundo” desautoriza las críticas de Luis Gonzaga Ortiz, quien —según la información aportada por Belem Clark—<sup>11</sup> es seguramente el destinatario del artículo.

Pero de hoy en adelante, ya será otra cosa. Vamos todos a procurar darte gusto, siguiendo tus acertados consejos. Nuevos asuntos, dices, nuevas ideas, nuevos pensamientos; esto formará la literatura mexicana, ¡caball! Nada viejo, nada gastado, todo nuevo, que para eso tenemos talento, según has tenido la bondad de asegurarnos, mascarita.

Nada de imitación débil y raquíca de la literatura española, francesa o inglesa... ¿Tampoco de la alemana, máscara?

Y luego que los españoles estuvieron aquí tanto tiempo, y como fueron a quemar los manuscritos de los indios y quedó tan poco de Netzahualcóyotl, dimos en la manía de hablar en castellano, y lo peor, en leer los libros españoles, y luego los franceses y los ingleses, y, ¿creerás que hay algunos malditos que hasta alemanes han leído? Pero no tengas cuidado, que ya sabemos el modo; todo nuevo, ideas

---

<sup>9</sup> Cfr. María del Carmen Ruiz Castañeda. “El Cuéllar de las revistas” y Belem Clark de Lara. “El otro José Tomás de Cuéllar” en Margo Glantz (coord.). *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997.

<sup>10</sup> Belem Clark de Lara. *José Tomás de Cuéllar*, selec. y prol. de ..., México, Cal y Arena, 1999 (Los Imprescindibles) pp. 456-457, nota 3.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 396, nota 2.

y todo, nada de extranjeros, ni quien los vuelva a mentar; eso se queda para ti; nosotros ya no lo volveremos a hacer.<sup>12</sup>

“Facundo” hace parodia de las ideas de Ortiz —por entonces también miembro de la Bohemia Literaria que se reunía en torno a Altamirano— ya que “un máscara tan competente y tan respetable como tú, dice que las poesías de Prieto huelen a mole de guajolote”,<sup>13</sup> empleando, casi a la inversa, el modismo con que —muchos años después— un célebre manifiesto estridentista<sup>14</sup> alabará las exquisiteces del platillo poblano.

La burla trasluce, sin embargo, la circunstancia histórica de la literatura mexicana y los debates estéticos e ideológicos a que se circunscribían los autores. Pregunta por ello a su embozado interlocutor: “Dices que sólo nos ocupamos de asuntos frívolos; (¿estás seguro?). Que los que son eruditos, lo son porque han consultado nada más tal o cual pasaje; (¿te consta?) [...]”<sup>15</sup> Sin la posibilidad de “reinventar” la literatura, Cuéllar formula tácitamente una perspectiva estética en la que el conocimiento y la comprensión profundos naturalizan las influencias europeas. No trata, pues, de crear desde la nada una “literatura mexicana” enraizada en la cultura prehispánica de la que muy poco se había rescatado en su época. Por el contrario, asume, tanto en su obra novelística como en sus artículos periodísticos, el carácter profundamente mestizo —con olor a “mole de guajolote”— que impregnaba ya, para gusto y disgusto de la crítica, toda la producción literaria nacional.

La mezcla de caracteres, esa naturalización del lenguaje popular que impregna sus novelas y da pie al retrato certero e irónico de sus per-

---

<sup>12</sup> José Tomás de Cuéllar. “Nuestros teatros y Nuestros críticos” en Belem Clark de Lara. *Op. cit.*, pp. 403-404.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>14</sup> “*Actual* n° 2”, (1923) en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de Arte, 11) p. 50.

<sup>15</sup> José Tomás de Cuéllar. *Op. cit.*, p. 401.

sonajes, instaura, de hecho, la representación literaria de los lenguajes nacidos en México. En la propia respuesta a D. Simón, la socarrona aceptación de los juicios del crítico, el empleo del diminutivo “mascari-ta” —con su dejo de íntima confidencialidad y condescendiente “ninguneo” burlón—, la fingida inferioridad con que “Facundo” interroga desde su ignorancia a la sabiduría de su interlocutor y el irónico auto-reproche por la “manía de hablar en castellano” y leer autores extranjeros, todo ello conjunta un modo de expresión que no ha nacido ni ha podido nacer en otro lugar que en la Ciudad de México, centro político, educativo, cultural y económico del país, en el que todo converge y del que todo parte.

Extraordinario pintor de ambientes, de tipos, caracterizados con economía ejemplar, Cuéllar, mejor que cualquier otro novelista del siglo XIX, nos da la complejísima crónica de la capital de nuestro país, en su diario vivir; crónica llena de sabor, de color, de sonidos, de olores. Documento vital, fruto de un apasionado rescate de lo mexicano; de esas esencias, costumbres, modos de decir, de vivir, de morir, que Cuéllar sabía nuestras y cuya sobrevivencia sentía en peligro y en desventaja ante las continuas y crecientes influencias en un siglo de invasiones y de intervenciones extranjeras.<sup>16</sup>

Por ello, frente a “una sociedad que se caracteriza por el ‘quiero y no puedo’, y que actúa de tal modo por un hondo y atávico temor al ridículo”,<sup>17</sup> “Facundo” se desprende, en su dualidad, de cualquier modestia lisonjera y asume, con pleno conocimiento de causa, “la voz de la auto-

---

<sup>16</sup> Manuel de Ezcurdia. “Prologo” en *Baile y cochino. Ensalada de pollos. Los fuereños*, México, Promexa, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana), p. XV.

<sup>17</sup> *Ibidem*

ridad” —inherente a su discurso en tercera persona—<sup>18</sup> como vehículo de la parodia y de la disertación.

De ahí proceden sus esfuerzos por lograr el reconocimiento del trabajo intelectual y la valoración, dentro y fuera de México, de la producción literaria del país, pues el trabajo intelectual y literario realizado por los autores nacionales no es ni deudor, ni de menor calidad que el proveniente de España, Francia, Inglaterra, Italia o Alemania, en tanto que el universo cultural que refleja —con sus contradicciones y sus diferendos— no ha nacido en Europa, sino en México y tiene, como la nación, el derecho a ser escuchado y valorado. “Facundo” es, pues, una construcción compleja y peculiar, en la que se perciben los desconciertos y las dubitaciones frente al concepto de literatura, de nación, de clase y de ideal social. No puede admitir ninguno de ellos sin una crítica consistente —y necesariamente práctica—, ya que, ante el expansionismo imperial de Europa y de Norte América, todo concepto adquiere una dimensión histórica y política, antes que un contenido “racional y positivo”.

El desdoblamiento del narrador responde así a la urgencia de confrontar los puntos de vista, heterogéneos, “atávicos”, políticos y racionalistas, de la élite intelectual entre la que Cuéllar se desenvolvía. Su “segunda voz” no es un “ser moral”, sino una pluralidad analítica; si unido a la diégesis consigue hacer una retrato objetivo —pero pleno de “comprensión amorosa y magnánima”—<sup>19</sup> de los tipos sociales y humanos

---

<sup>18</sup> Al respecto, Lubomir Doležel apunta: “La autoridad del narrador para producir actos de habla autenticadores le es conferida por las convenciones del género narrativo. La mejor muestra del mecanismo de autenticación es el narrador autorizado, «omnisciente», «fiable», en tercera persona. Cualquier cosa emitida desde esta fuente se convierte automáticamente en un ente ficcional.” [“Mímesis y mundos posibles” en Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria*, trad. Mariano Baselga, Madrid, Arco/Libros, 1997 (Lecturas), pp. 90-91.]

<sup>19</sup> Manuel de Ezcurdia. *Op. cit.*, p. XIII.

populares; en sus distanciamientos —como el narrador del *Buscón*— discute con el lector, lo reta, lo desautoriza, se burla de sus ideas y de sus prejuicios, pero le da cabida en su propio discurso.

No obstante, quizás en vano se buscará —como sí es posible en don Pablos, gracias al tiempo transcurrido— un principio unificador de la totalidad de las ideas y de los juicios emitidos por “Facundo”, en su función de “segunda voz”, puesto que, dentro de las novelas, lo que da pertinencia a unas y otros no es la apelación persuasiva que pretende una finalidad pragmática, sino el reflejo inquisitorio de las múltiples interpretaciones de un hecho relatado, algunas de las cuales pueden coincidir con las del lector o, tal vez, con las del autor.

Hacia 1888 la situación del debate se había modificado en sus matices, pero aún se conservaba en sus rasgos fundamentales. En “Otra vez *Miau*”, artículo de *El Universal* —firmado por Rabasa con el significativo seudónimo de “Pío Gil”, el 6 de septiembre de 1888—, el recién novelista discute con Francisco Sosa (1848-1925) —biógrafo de celebridades culturales y más tarde director de la Biblioteca Nacional de México— acerca del tono, con “humos de autoridad”, empleado por el autor campechano en sus críticas a la obra de Pérez Galdós. Apoyado en Fernández Shaw, “Clarín” y Leo Quesnel, “Pío Gil” alaba en *Miau*, la “observación profunda y dolorosa” de la realidad social española y su plasmación en “una nueva belleza” nacida de la comprensión analítica de los tipos humanos. Finalmente, en un alarde propio de su papel de “pollo tonto” —“Pío”, como los “blancos”, “prietos” y “pardos” personajes de la *Ensalada*, que además es un desmañado “gil”, (por ser un rústico chiapaneco de la montaña baja)— promete: “El jueves próximo,

procuraré demostrar que en *Pablo y Virginia* y *María* de Isaacs, se idealiza el incesto”.<sup>20</sup>

La demostración, publicada con el título “La cosa juzgada” el 18 de septiembre del mismo año, y en el mismo periódico, gira en torno a los comentarios de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) sobre *Paul et Virginie* (1784) de Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) y sobre la posición moral utilitarista de Jeremy Benthan (1748-1832), sazonado todo con los comentarios literarios de Juan Valera (1824-1905).

Armado en cuestiones de moral de la opinión de “uno de los socialistas más famosos que el mundo ha visto” y, en las de amor, de las de un católico “enemigo por añadidura del naturalismo: don Juan Valera”, inicia “Pío Gil” una argumentación que desmiente la verosimilitud de la novelística romántica —por su idealización de las emociones en detrimento de la “pureza de costumbres”, entendida ésta como utilitaria salvaguarda de la sociedad— y desemboca en:

Yo creo que la lectura de *La Curée* de Zola, no inspira a ninguna madrastra amor al incesto asqueroso que allí se pinta descarnado y repugnante. La madrastra que le cometa, será porque se le antoja, pero no porque Zola se le haga simpático y llamativo. En cambio, las perlas literarias hacen amable el incesto y, la que menos, lo disculpa. Si Efraín era un pícaro, sabía muy bien lo que traía entre manos, cuando leía en voz alta delante de María la *Atala* de Chateaubriand.<sup>21</sup>

No es difícil conjeturar que tras el título de “La cosa juzgada”, como detrás de las continuas afirmaciones de una falta de rigurosa crítica mexicana, hechas de continuo por la máscara de “Pío Gil”, se trasluce el mismo empeño de Cuéllar y su “Facundo” por afincar una postura ana-

---

<sup>20</sup> Emilio Rabasa (“Pío Gil”). “Otra vez *Miau*”, en Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17), pp. 143-147.

<sup>21</sup> “La cosa juzgada” en Andrés Serra Rojas. *Op. cit.*, pp. 147-152.

lítica, y no puramente retórica, respecto al quehacer literario. Nada es “cosa juzgada”, pues las nuevas condiciones del país, tan diferentes de las de 1867 —cuando se publicó la *María* de Jorge Isaacs (1837-1895) y México concluía apenas su segunda experiencia imperial— urgen al público y a los autores a buscar otras formas de representación, distantes y distintas, de las empleadas por el conmovedor estilo romántico.

Así, más que a favor o en contra del influjo de las literaturas extranjeras, tanto “Facundo” como “Pío Gil” se empeñan en reivindicar la libertad creativa frente a la instauración moralizante e ideologizada de un canon estético o literario. Frente a una anécdota de “buen gusto” pero inverosímil, Cuéllar y Rabasa prefieren la “descarnada” —y tal vez “repugnante”— representación del momento en que viven. No buscan complacer a sus lectores con una idealizada modelización de la realidad, sino que asumiendo la postura del “loco” —o la del “abogado del diablo”— hacen a sus narradores cómplices y detractores de sus personajes; comprensivos de sus humanas naturalezas y acérrimos críticos de sus atávicas conductas.

La “locura” y la “tontería” —como figuras carnavalescas conocidas por los autores aquí estudiados— están presentes tanto en las *Novelas ejemplares* de Cervantes como en Sancho y Don Quijote, y tuvieron, además, una función política que se vertió dentro de la “literatura carnalizada” y adquirió un papel satírico muy marcado durante el Renacimiento europeo:

[...] La idea de la locura, presente en el Carnaval, tenía lógicamente un papel destacado en las revueltas populares. Cuando alcanzaba la locura, el campesino —la palabra inglesa *clown* significaba originalmente hombre de campo— entraba en su terreno, pero un terreno donde reinaba la ambigüedad; porque si el campesino era el blanco de las bromas relativas a una credulidad loca, y a una inteligencia escasa, debería tenerse presente una tradición, que se remonta por lo

menos hasta el *Simplicissimus* de Grimmelshausen en el siglo XVII y llega hasta *El buen soldado Švejk* de Hašek en el XX, en la cual la estupidez proporciona el medio de subsistir. [...] Es verdad, tal como indica Scribner, que en muchos escritos alemanes de los siglos XV y XVI, la locura mantenía una simple correlación con el vicio, y sin embargo las palabras «loco» y «locura» tenían un doble sentido, indicando, por un lado, estupidez, y por otro, comicidad con un ribete satírico.

Los campesinos eran payasos, pero payasos y bufones tenían derecho a ser impertinentes, [...] Los «locos» tenían el papel de plantear la cuestión implícita, «¿Quién es en realidad el loco?» [...]

En una perspectiva más amplia, la locura se utilizaba para satirizar los abusos de los sistemas políticos, sociales y eclesiásticos. Esto se hace en el *Narrenschiff* (La nave de los locos) de Sebastian Brant, y en *El elogio de la locura* de Erasmo: la «Dama Locura» descubre los males de la sociedad y de la iglesia. [...] <sup>22</sup>

“Una credulidad loca”, sinónimo de “una inteligencia escasa”, caracterizan a muchos de los personajes de “Facundo”, como el ya mencionado Jacobo Baca, los monomaniacos de *Las gentes que “son así”* (*Perfiles de hoy*) (1872 y 1891), o los mojigatos obsesos, don Pedro María y doña Rosario, padres de Angelita, en *Historia de Chucho el Ninfo*. Pero también en la “segunda voz” de “Facundo” se perciben los tintes de la “dama Locura” erasmiana que en las “indiscreciones femeniles” encuentra motivos de sobra para la comicidad de lo cotidiano. Desde su olímpico escepticismo, la “segunda voz” desmenuza el absurdo consagrado por las “buenas costumbres” y parodia los resultados de la “buena crianza”: Chucho el Ninfo, niño malcriado, hijo de una “criada joven, limpia y relamida” y un militar supuestamente difunto, es liberado en su niñez del segundo matrimonio de su madre, con el general Aguado —tras el

---

<sup>22</sup> Michael Mullett. *La cultura popular en la Baja Edad Media*, pp. 118-119.

conveniente y convenido reconocimiento paterno— por don Francisco, su acaudalado “tío”, quien se hace cargo de él sin lograr modificar sus hábitos infantiles. Chucho, ya “convertido en pollo” y en “potentado” consigue, sin grandes esfuerzos, el favor amoroso de las recientemente desposadas hijas del tímidamente masculino don Pedro María y de la enérgica y rezandera doña Rosario —progenitores temerosos de Dios y rivales enconados del demonio volteriano, de grandes cuernos y barbilla aguda— que colaboran con sus hijas en labrar la infelicidad de sus yernos. El carilampiño Chucho seduce a Angelita que, creyendo librar a su hermana Mercedes de la maligna tentación del adulterio, sobrestima su propia resistencia y sucumbe frívola e inconscientemente a los primeros asedios:

Ese diablo estaba allí...

Él recogió en la palma de su mano amarilla unas cuantas lágrimas de Angelita, y contrajo su angulosa fisonomía con una sonrisa dedicada a Chucho el Ninfo, cuando éste pensó a sus solas que aquella noche se había cubierto de gloria.<sup>23</sup>

Parodia risueña de lugares comunes, literarios y sociales, la *Historia de Chucho el Ninfo* ubica la acción de la novela: “Allá por los años cuarenta y cuarenta y uno” —con la primera frase del texto—<sup>24</sup> y la resuelve diez años más tarde, cuando Chucho sale apenas de la pubertad.<sup>25</sup> La inclemente Mercedes y la terrenal Angelita, convertidas ya en jóvenes esposas, defraudan la escasa confianza de sus maridos tejiendo, con el beneplácito de sus padres, la espesa telaraña de intrigas, desdenes y mentiras que amagan y derruyen su incipiente paz conyugal.

---

<sup>23</sup> José Tomás de Cuéllar. *Historia de Chucho el Ninfo*. [Con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)] y *La Noche Buena*, prolog. Antonio Castro Leal, 2ª ed., México, Porrúa, 1975, (Escritores Mexicanos. 45), p. 284.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 200.

La ubicación temporal de la novela no es gratuita. Remite al sentimiento de inseguridad permanente entre la población, a los albores del crecimiento urbano del país y la formación de su moral, nacida de la inmigración pueblerina y rural a las ciudades, a causa de una inestabilidad política que, Justo Sierra Méndez resumiría del modo siguiente en su *Evolución política del pueblo mexicano* (1900):

El salteador que pululaba en todos los caminos se confundía con el guerrillero, que se transformaba en el coronel, ascendíendose a general de motín en motín y aspirando a presidente de revolución en revolución; todos traían un acta en la punta de la espada, un plan en la cartera de su consejero, clérigo, abogado o mercader, una constitución en su bandera, para hacer la felicidad del pueblo mexicano que, magullado y pisoteado en un lodazal sangriento, por todos y en todas partes, se levantaba para ir a ganar el jornal, trabajando como un acémila, o para ir a ganar el olvido batiéndose como un héroe. El periodo que de la guerra francesa viene a la guerra norteamericana, es uno de los más espantables de nuestra trágica historia.<sup>26</sup>

Tras la “Guerra de los Pasteles” (1838), entre el pillaje, la leva, los préstamos forzosos y la ineptitud de los gobiernos, Cuéllar ubica a sus personajes y se ríe con ellos y de ellos al verlos asesinar lentamente las raíces de su vetusta moralidad pueblerina, de donde fueron arrancados o de la que huyeron para salvar vidas y haciendas: Ingenuos ciudadanos deslumbrados por el oropel o intimidados por la violencia de arribistas provincianos; sacerdotes ignorantes y displicentes; madres alcahuetas de sus hijas; contertulios improvisados al calor de la fiesta; para todos ellos, los demás son “cosas”: una manos bonitas, un óbolo, un pie bien calzado, un buen partido, una mala facha, un cadáver, una cena, una flor... Y

---

<sup>26</sup> Justo Sierra Méndez. *Evolución política del pueblo mexicano*, prologado por Alfonso Reyes, México, Porrúa, 1986 (Sepan cuantos..., 515), p. 154.

es ahí donde aparece la “segunda voz” de “Facundo” para estamparles en pleno rostro la “cosificación” impertinente de su “nueva moral”, del “todo nuevo, ideas y todo” que perdió en el trayecto, entre el rancho y el bulevar, su condición humana.

No muy distinto de ese ambiente de “fiesta de los tontos” es el que Juan de Quiñones describe en su narración de *La gran ciencia*. Luego de sus aventuras “épicas” en “la bola de San Martín de la Piedra” y la muerte de su madre, Juanillo —ya en sus veintiún años— vuelve a hacerse cargo de sus pequeñas y olvidadas tierras, mientras espera que amaine el despecho de don Mateo, y escribe amorosas cartas a Remedios, pero sin desaprovechar el tiempo:

[...], me entró un grandísimo afán de hacerme hombre ilustrado, y con este fin compré y me llevé al rancho *El litigante instruido* y un *Diccionario de la lengua*, y me suscribí a *El Siglo XIX*, periódico del cual había yo visto algún elogio en *La Conciencia Pública*.<sup>27</sup>

Confeccionando con el Derecho y la lengua su traje de “liberal”, intenta Quiñones, con *El Siglo Diez y Nueve* (1841-1896) bajo el brazo, seguir a su adorada “a donde ella vaya”; es decir, a la capital del estado. Pero no puede hacerlo, pues su “rancho llevaba a costas un gravamen a favor de la capilla de San Lázaro”<sup>28</sup>, lo que en provecho de un oportunista “picapleitos” cuesta a Juanillo doscientos pesos, en mensualidades de a quince, y la separación por cinco meses de Remedios.

No obstante, serán las habilidades formadas por una educación rígida y tradicional y las recomendaciones clericales las que abrirán a Quiñones las puertas de la “carrera pública” en que pretende —con disimulo y suspicacia— alcanzar una “posición”. Fiel a su sino, renegará y

---

<sup>27</sup> Emilio Rabasa. *La bola y La gran ciencia*, prologado por Antonio Acevedo Escobedo, 14a. ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 50), p. 170.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 177.

envilecerá sus más sublimes esperanzas, desacralizando y parodiando su amor por Remedios, la memoria de su madre, su dignidad humana y, sin embargo, manteniéndolas a salvo de la “cosificación”, inherente a su valor de cambio, en el universo público.

### **a. Juan de Quiñones en la plaza pública**

Con un elogio a la pedagogía de “la letra con sangre entra” comienza Juan de Quiñones su relación de *La gran ciencia*, ya que su profesor de instrucción primaria, don Juan Francisco Camacho y Fernández, logró con ese método que Juanillo a los catorce años saliera de la escuela:

[...] con aquella letra inglesa que era orgullo de mi madre, pasmo de mis parientes y envidia de los extraños, y que fue, en la ocasión que voy a referir, abono de mi persona y auxilio de mi necesidad.<sup>29</sup>

Gracias a esa caligrafía preciosista consigue Quiñones una colocación burocrática en la secretaría particular del gobernador, lo que le permite dejar la casa del capellán del Calvario, don Sebastián Quebradillo, quien, a más de recomendarlo por su discreción y sensatez, “aun certificara mi entronque con el emperador de las Rusias si tal requisito se exigiera para sacarme de su casa y alejarme de su mesa”.<sup>30</sup>

Sin muchos recursos, pero ya físicamente cerca del estrato de las decisiones políticas, Juan de Quiñones se verá muy pronto inmerso en un nada cómodo cuadrilátero amoroso que, en torno a Remedios, completarán su jefe inmediato y diputado local, Miguelito Labarca, y el propio gobernador Sixto Liborio Varequil. Debido a la ambición de don Mateo, los ciudadanos pretendientes de Remedios se verán favorecidos, el uno como enamorado oficial y el otro en virtud de su posición y la in-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 181.

genuidad del coronel. Ante el inminente desastre, Juanillo aceptará más temprano que tarde las seductoras propuestas del licenciado Pérez Gavilán, quien —a cambio de la información que le permita alcanzar la gobernatura del estado— le ofrecerá un “encumbramiento” desde el que podrá “alcanzar” a la sobrina de don Mateo y satisfacer su objetivo amoroso.

Compartiendo domicilio con otros dos escribientes —Julian, un frustrado poeta, y Clemente, admirador fanático de la diputación local—, Pepe Rojo, remiso estudiante de Derecho, encaminará a Juanillo, y a sus colegas, en el arte de la suspicacia, mostrándoles con cáusticos discursos la veta venal y vana de las conductas políticas. Como el padre Marajo en *La bola*, Pepe desmenuzará ante Quiñones la artificialidad del universo público para presentarle —esta vez con ironía— la viciosa mezquindad de la “gran ciencia” política.

Sin embargo, alejado de su tierra natal, distanciado de sus antiguos amigos y enfrentado a un ambiente desconocido, el narrador personaje Juan de Quiñones, bajo el influjo irónico de Pepe Rojo, modificará la expresión de su diglosia para adecuarla a la experiencia crítica de su propia conciencia. Es decir, mientras en *La bola* el narrador intradieгético analizaba el suceder externo en el devenir de las acciones y sus consecuencias, en *La gran ciencia* ese mismo narrador volverá sus ojos hacia las motivaciones internas del protagonista —Juan de Quiñones de veintidós años—, para explicitar sus estados de ánimo, sus reflexiones y angustias. Así, el relato de las acciones de los otros personajes, sus conversaciones y sus actitudes ante el protagonista serán juzgados desde la diégesis, casi como si el viejo narrador Quiñones hubiere saltado la distancia temporal que lo separaba de su juventud para transformarse en la dualidad reflexiva del protagonista y narrador autodieгético, en su conciencia.

Resultado de ese salto temporal, la enunciación completa de la novela adquiere otro tono, pues lo que antes había sido la visión satírica de las desproporciones entre los personajes y su circunstancia, se centra ahora en la perspectiva casi exclusiva de Juan de Quiñones que, como narrador autodiegético, desconoce las reglas del universo social en que ha decidido desenvolverse. La hostilidad del medio se le muestra de lleno una mañana cuando sin esperarlo se presentan en su oficina Clemente y el oficial mayor del Congreso para solicitar su cooperación en las fiestas en honor del gobernador, por el día de “San Liborio”:

[...] avergonzado de no ser de los más dadivosos, puse al margen el número entero que preside a la aritmética, agregué la anotación aquélla y *pagué*, aunque, hasta hoy, no me explico cómo se usa ese verbo cuando no se debe nada.

Cuando la comisión se retiró, volví en derredor la vista, y los muebles, los tapices y las cartas, objetos todos con los cuales me iba encariñando, como buen oficinista, me causaron cierta repugnancia. Parecióme también que toda la ciudad me había visto dar aquella moneda, y no sé por qué me dieron ganas de esconderme detrás de una cortina.<sup>31</sup>

La vergüenza y la “repugnancia” que suscita en Quiñones el tener que estampar “la anotación aquélla” de “pagó” en la maltratada lista de los funcionarios del gobierno —a más de tener que desprenderse de una cooperación onerosa en proporción a su raquítico salario— establecen tácitamente la dualidad del personaje narrador y su doble valoración de las acciones. Leído en perspectiva, el fragmento refiere, no solamente a la corporativa tradición de sufragar con el dinero de los empleados públicos el dispendio de los altos funcionarios gubernamentales, sino especialmente a la transposición de las prioridades morales del personaje a

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 194.

causa de la presión social. “Ser de los más dadivosos” constituiría para el protagonista una forma de trascender su condición anónima en el listado y acrecentar su valor como útil servidor público; no obstante, su precaria situación económica lo coloca —al igual que a “los muebles, los tapices y las cartas”— en la nada prestigiosa posición de un instrumento exánime.

De ahí que, tácitamente, Juan de Quiñones acepte ser cuantificado por su dádiva y se despoje en la “carrera pública” de sus cualidades biográficas para transformarse en “el número entero que preside la aritmética”: Juan de Quiñones equivalente a un peso.

Posición y dinero frente a personalidad y expectativas intercambian de continuo su valor prioritario en las perspectivas de los narradores. Expoliado por los desprecios de don Mateo, el narrador autodiegético busca a toda costa sumarle dígitos a su precio social, anulando en lo posible su personalidad y postergando sus expectativas. Por su parte, el narrador intradiegético explota irónicamente la paradójica situación del protagonista, obligado a renunciar a las esperanzas personales que son el motivo principal de sus acciones. Sin embargo, lejos de esmerarse en pormenorizar la psicología de su personificación protagónica, los narradores atienden a la descripción de sus conductas, inclusive cuando es el narrador autodiegético quien relata sus sueños o sus arranques de celos y frustración. Ni el narrador autodiegético ni el intradiegético procuran explicar las conductas interiores o exteriores que desarrollan como personaje, sino el contraponerlas al devenir de la diégesis.

Esa carencia de justificaciones y alegatos analíticos o explicativos produce en la lectura una extrañeza ante la imagen del protagonista, que es retratado con la misma visión objetiva —por parte del narrador intradiegético— que el resto de los personajes, no obstante ser él mismo quien interactúa con ellos como narrador autodiegético.

Considero que el concepto de auto-anulación es de la máxima importancia para la teoría de la narrativa de ficción. Ofrece una explicación de diversas narrativas no estándar de la literatura moderna que surgen, de hecho, de cultivar el fallo performático. El acto autenticador de la narrativa de ficción es traicionado de muy diversas maneras por el hecho de no ser realizado «con seriedad». Aquí presento dos ejemplos de esa traición:

a) En *narrativa skaz*, el acto autenticador es traicionado por ser tratado con ironía. El narrador *skaz* se mete en un juego desenlazado de cuenta-cuentos, cambiando libremente de tercera a primera persona, de un estilo engolado a uno coloquial, de la postura «omnisciente» a la de «conocimiento limitado». El *Skaz* ha sido extremadamente popular en la ficción rusa, especialmente desde que la inició Gogol (*cf.* Ejchenbaum 1919)

b) En la *narrativa auto-reveladora* («metaficción»), el acto autenticador es traicionado al ser «desnudado». Todos los procedimientos elaboradores de la ficción, en particular el proceso de autenticación, se llevan a cabo abiertamente como convenciones literarias.<sup>32</sup>

Entendida la performance como una organización de los códigos lingüísticos y extralingüísticos en torno a una finalidad en el mensaje del autor, el “espacio semántico” de una obra de ficción tendría por objeto involucrar a su receptor en un “mundo” hipotético, creado a partir de una proposición —implícita o explícita— del tipo de: Yo propongo que **un narrador dice**: “Érase que se era...” o Yo enuncio que **Facundo dice**: “La jamona es...” De ahí que, para lograr en el receptor la actitud de aceptación esperada, sea necesario que el enunciador —el narrador en el caso de una novela— autentique sus aserciones y sus descripciones.

---

<sup>32</sup> Lubomir Doležel. *Op. cit.*, pp. 91-92. El autor remite a B.M. Eichenbaum. “Kak sdelana Sinel’ Gogol’d” (1918), traducido al español por Ana María Nethol en “Cómo está hecho *El capote* de Gogol”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antol. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI, 1970 (Crítica literaria), pp. 159-176.

nes, evitando al máximo inconsecuencias entre ellas, para fincarlas como “entes ficcionales”.

Por poner un ejemplo banal, pero tal vez clarificador: Es posible, con el mismo mazo de naipes, establecer diversas reglas y valores para cada carta —diferentes en el póker o la canasta—; no obstante, en una misma partida ninguno de los jugadores aceptaría que esas reglas y valores se modificaran al antojo de alguno de ellos, pues el “mundo” de la partida perdería toda sustancia y nadie podría considerarse ganador o perdedor si cada uno eligiera a su arbitrio el número de cartas para jugar o el juego mismo. De igual modo, la performance del mensaje novelístico supone un acuerdo tácito entre el modelo de enunciador y el receptor —como narratario o lector implícito del texto— en función de las reglas de modelización y de interpretación. Estas reglas —conjeturables e históricamente variables— permiten autenticar las informaciones del narrador dentro del “mundo” ficcional.

De acuerdo con Doležel “la emisión de un acto de habla performativo bajo las apropiadas condiciones de adecuación (dadas por convenciones extralingüísticas) produce un cambio en el mundo”;<sup>33</sup> es decir, esa emisión es considerada como un hecho histórico trascendente e irrepetible. Pero cuando las convenciones son eludidas ocasional o sistemáticamente redundan en una “auto-anulación” del emisor como “autoridad” discursiva, hacen de él un mentiroso [?] o un alucinado [?] —de un modo similar a lo que ocurriría con un jugador que empleara para su uso particular un mazo extra de cartas.

De ahí se desprende que, cuando una obra de ficción reproduce o emula actos de habla “no serios” o “auto-anulados”, el lector sienta una disociación drástica en sus funciones de intérprete y receptor, que lo obliga a juzgar la verosimilitud de las afirmaciones y a colocarse, tam-

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

bién ficcionalmente, en el punto de vista del que las emite. Por ejemplo, en el ciclo de Rabasa se presenta un autor firmante: *Sancho Polo*, pero hay un narrador de la obra: **Juan de Quiñones que cuenta**: “su historia como protagonista”. Es posible que un lector desprevenido tratara de hacer coincidir la biografía de *Sancho Polo* con la de **Juan de Quiñones**, pero encontrara que el primero era también un ente de ficción y no una persona física. Del mismo modo, un crítico desprevenido puede tratar de hacer coincidir las opiniones de *Sancho Polo* —autor “implícito” del ciclo de Novelas Mexicanas— con las de Emilio Rabasa —persona física e histórica— y encontrar, tal vez, que Rabasa miente [?] o alucina [?] en su papel de *Sancho Polo*; es decir, que está empleando “un mazo extra de cartas”.

La “segunda voz” de “Facundo” se apega también a este modelo de narrador “auto-anulado” que infringe las categorías convencionales de descripción; por ejemplo en el capítulo X de la Segunda parte de *Historia de Chucho el Ninfa* —referente a “Las orugas, las crisálidas y las mariposas: El diablo, la naturaleza y el amor”— correlaciona el crecimiento de la especie humana con la metamorfosis de las larvas de mariposa para sobreponerla a la imagen de “El Diablo”, desarrollada en el capítulo anterior, con el diálogo entre los padres, el párroco Martínez y las tías solteronas de Mercedes y Angelita:

Según íbamos diciendo, doña Rosario y don Pedro encajonaron a sus dos hijas en la crisálida de la rutina, las enseñaron a no pensar, extravagancias elevadas a la categoría de culto y que han dado pingües frutos [*sic*].

Hay quienes se hayan encargado de pensar por los demás para evitarles esta molestia, que suele convertirse en herejía y en una porción de atrocidades; porque al principio se pensó que el mundo era para unos pocos en cuyas manos estaba constantemente el cucharón.

Las pobres orugas cogidas desde chicas, se domesticaban en las

manos de los del cucharón y atravesaban esta vida, enclenques de cerebro y tributarias perennes de esos bellos sujetos.

Se les confeccionó su “caminito” y su “más allá” y se les tuvo a raya, y así pasaron siglos.

Cuando una oruga resulta mala esposa o mala madre, en virtud de su embrutecimiento, tenía [*sic*] una salida fácil: el infierno.

De manera que Mercedes y Angelita ya sabían a qué atenerse en materia de Chucho el Ninfo; no amaban a sus maridos ni se habían hecho amar de ellos tampoco.<sup>34</sup>

Las “orugas” y “los del cucharón” son evidentemente dos entidades cuya relación resulta absurda para explicar el comportamiento social, pero remiten en su ambigüedad referencial a dos estratos perfectamente distinguibles: el de los que se someten a las decisiones y el de quienes las toman; el de los “enclenques de cerebro” y el de los encargados “de pensar por los demás”. En el juego absurdo, “pensar” “suele convertirse en herejía y en una porción de atrocidades”; pero “pensar” está bien “para unos pocos” que son “bellos sujetos”. Nuevamente —como en la descripción de Capistrán— la oposición sirve de eje para el juego paródico; sin embargo se presenta aquí por medio de categorías “no serias” que son adjetivadas despectivamente cuando remiten a las “orugas” y favorablemente cuando se trata de “los del cucharón”. Como padres de Angelita y Mercedes, don Pedro y doña Rosario corresponden a la categoría de “los del cucharón”, por lo que son “bellos sujetos” que, no obstante, “encajonaron a sus dos hijas en la crisálida de la rutina”. Sin embargo, los padres también fueron “orugas” sometidas a quienes les confeccionaron “su ‘caminito’ y su más allá”, para evitarles caer en la “herejía y en una porción de atrocidades”. ¿Vale entonces preguntarse

---

<sup>34</sup> José Tomás de Cuéllar. *Op. cit.*, p. 258.

quiénes son “los del cucharón”, quienes se han “encargado de pensar por los demás para evitarles esta molestia”?

Ni “Facundo” ni Cuéllar ofrecen una respuesta en sus novelas, pues tanto el autor implícito como el narrador han tomado la decisión de “auto-anularse” como autoridades discursivas; no postulan “caminitos” ni “más allá”; a lo más, afirman la responsabilidad inherente a “pensar” y la contagiosa irresponsabilidad al no hacerlo, lo que transforma a sus personajes en “orugas” “tributarias perennes” de “extravagancias elevadas a la categoría de culto”.

A ello responden las elecciones léxicas de la “segunda voz” del narrador, que se afana en desacralizar las categorías habituales y prefiere mostrar a sus personajes en pleno diálogo con el fin de parodiar sus elecciones léxicas, su lógica extravagante y su “culto” a las formas. “Facundo” salta continuamente de “un estilo engolado a uno coloquial, de la postura «omnisciente» a la de «conocimiento limitado»”, ampliando el espectro semántico de su narración. Retrata, sí, costumbres y tradiciones populares, pero más que un coleccionista de curiosidades folclóricas es un observador implacable de los rituales inexpresivos y el humorismo involuntario de su formalidad. Con ese contraste tonal describe la procesión en honor a la Virgen de la Merced en el capítulo IV de *Historia de Chucho el Ninfo*:

Venían después, en número considerable, niñas vestidas de indias, y niños de polleros, carboneros, y vendedores de “buteas”, jaulas, etc.

Esta costumbre era una manifestación pública de que los padres [mercedarios] consideraban ya a los indios también como hijos de Dios y herederos de su gloria, después de la bula de Su Santidad que se dignó declararlos racionales desde Roma. [...]

Multitud de niños seguían también la procesión vestidos de ángeles.

Estos ángeles de procesión, en general, bien poco tenían de apo-

calípticos, ni mucho menos de aéreos ni de poéticos; pero eran admitidos como tales ángeles si ceñían su frente con una cinta, en la que se colgaban relumbrones y dijes, cinta que sostenía una gran pluma que nacía en el cerebro del inocente. [...]

Entre el numeroso séquito de ángeles, indios, indias y cautivos, que era especialidad de esta procesión, pues, como se sabe, la redención de los cautivos fue el gran asunto de la orden; entre esta variedad de gremios, decíamos, descollaban los tres Reyes Magos, reproducción paródica y carnavalesca de aquellos que, guiados por la estrella, llegaron a la cuna del Salvador.<sup>35</sup>

Como nuncio de los nuevos tiempos, en esa procesión marchaba también Chucho el Ninfo, disfrazado de san Juan Bautista: “Este era un niño muy hermoso, muy blanco y muy gordo, desnudo y muy güero, rizado y medio cubierto solamente con una piel de borrego, blanca como el armiño.”<sup>36</sup> Y tras él, cerrando el desfile de la grey, desfilaba la “Ilustre Archicofradía”, abanderada por el propio don Pedro María.

La descripción, centrada en los aspectos involuntariamente cómicos del fervor popular, implica una desacralización de los rituales públicos, más que de la fe misma o de su manifestación popular. El ritual público no enmascara sino desnuda la realidad cotidiana, del mismo modo que las comparaciones de “Facundo”, entre la oruga y la infancia, desenmascaran la cotidianidad para mostrarla en toda su crudeza. Ni “apocalípticos”, ni “aéreos”, ni “poéticos”, los niños son “cautivos” de “los del cucharón” que, como Elena, la madre de Chucho, se enorgullecen de las gracias naturales de sus críos, pero no de sus inteligencias; de su apariencia, pero no de sus costumbres.

No obstante, entre las costumbres aparentes y las “malas” costumbres, la brecha resulta, de acuerdo con la trama de la novela de Cué-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 44.

llar, mucho más angosta de lo que podría pensarse, pues ni Angelita ni Mercedes, ni sus esposos, González y Carlos, pueden evitar el resultado en las acciones de Chucho. Todos ellos, seducidos por las apariencias, permiten al adolescente actuar a su arbitrio. Esas costumbres aparentes, que han dejado de ser norma de conducta, se presentan en la procesión misma en la que un niño “muy blanco y muy gordo, desnudo y muy güero” debe encarnar a san Juan Bautista, dejando a los otros en la comparsa de “indias” y “vendedores” declarados “rationales” sólo gracias a una bula papal.

Así, en la procesión como en la vida cotidiana, la norma explícita de conducta es desechada en beneficio de la exacerbación fisiológica, enfatizada por los adverbios superlativos en la descripción de Chucho; por la fragilidad moral de Angelita; por la beata arrogancia de doña Rosario y sus hermanas, y por la irónica mueca del “diablo”.

En un universo público regido por la apariencia de las costumbres y de las personas, “Facundo” ríe, pero no necesariamente porque considere, como el “diablo”, que el triunfo de Chucho el Ninfo sea también el suyo, sino porque —como la “dama Locura”— reconoce el absurdo contraste entre la intimidad de los personajes y los preceptos morales —las “grandes causas”— por los que “dicen” actuar. De ahí que, entre la “caída” de Concha —en esta novela, “orquídea” de González—<sup>37</sup> y la de Angelita, la diferencia no sea ni de grado ni de causa, sino de circunstancia. La “segunda voz” de “Facundo” no hace sino acentuar esos contrastes, articulando sus disertaciones sobre una terminología antisolemente, arbitraria o absurda, que no pretende moralizar ni denunciar, sino mostrar, evidenciar.

Más que sobre un grupo de personajes, tipos o clases sociales, la obra completa de Cuéllar parece girar en torno a las instituciones que,

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 231.

como la Iglesia y el Estado, tienen “constantemente el cucharón”, pero han dejado en manos de individuos supersticiosos, incultos y venales la libre marcha de la demografía y las costumbres, confeccionándoles “su ‘caminito’ y su ‘más allá’” sin darles la oportunidad de “pensar”. Por ello, ni la familia, ni los padres, ni los “pollos”, ni las “orquídeas” merecen las antipatías de “Facundo”, sino, acaso, una condescendiente mirada de comprensión. Sus personajes son entidades inconclusas en circunstancias que los trascienden, por lo que pueden ser observados, estudiados y “cosificados”, tal como lo propone en el “Prologo” a *La Linterna Mágica*. Desde esa óptica de investigador de la “Fisiología de la sociedad”, su “segunda voz” se erige en analista irónico o en un reformulador teórico de los conceptos más socorridos de su época, incluida en ellos la “instrucción pública”:

La humanidad tiene también renuevos, jugos y miel, en una segunda naturaleza que se llama la instrucción pública.

A esta segunda naturaleza concurren las orugas humanas con una irregularidad funesta, con un descuido punible, y a veces con una falta tal de sentido común, que resulta consumada la más estupenda de las barbaridades por el más inteligente de los seres de la creación. [...]

El hombre productor de orugas humanas, las mata para disminuir el censo de la población en China; las deja vagar en las calles de las grandes ciudades, sin pan para su cuerpo y sin luz para sus almas; forja teogonías para enfermar la raza y obligarla a prorrumpir en desatinos sublimes; inventa derechos de un origen oscuro, para imponerlos a su arbitrio, con la seguridad de un resultado claro.<sup>38</sup>

Como “segunda voz” de “Facundo” o como voz del “autor implícito” de la novela, el narrador se permite una distancia insalvable entre lo que

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 256.

describe y el lugar que ocupa. Presenta su discurso con la misma “autoridad” que los “catecismos”<sup>39</sup> católicos, políticos y del derecho civil, empleando para ello el presente de indicativo, en una óptica omnisciente que le permite abarcar todas las ciudades del planeta, todas las épocas, todas las intenciones humanas y las culturas más distantes. Con ello, concede a sus afirmaciones un valor absoluto; sin embargo, cada uno de estos párrafos guarda ecos de normas lingüísticas diversas: “renuevos, jugos y miel” de la poesía mística y lírica; “irregularidad funesta” y “descuido punible” que remiten al lenguaje admonitorio de la abogacía o la palestra; “la más estupenda de las barbaridades” que no se oculta como hiperbólico tratamiento decimonónico de los temas periodísticos, o “sin pan para su cuerpo y sin luz para su alma” que enlaza con el valor teológico de la palabra “teogonía” que —en este caso— desautoriza toda mitología religiosa.

Gracias a esta libre manipulación del léxico, la imagen del “hombre” es sacralizada al designarlo como “el más inteligente de los seres de la creación”, para inmediatamente rebajarlo al nivel de su biología más elemental como “productor de orugas humanas”. Lo “oscuro” y lo “claro”, los “desatinos sublimes”, cosifican el devenir histórico, lo evidencian al desenmascararlo y lo parodian a través de las palabras con que las disciplinas humanas lo han designado.

Pero en esta “segunda voz” mucho queda de humano; lejos de ser fríamente metódica o aséptica, el ritmo fonético,<sup>40</sup> la ruptura lógica, el

---

<sup>39</sup> En su “Prólogo” a *El litigante instruido* de Juan Sala, José Luis Soberanes apunta: “En el concilio de Trento se dispuso que la enseñanza de la doctrina católica se hiciese a través del método de preguntas y respuestas concretas, al que se conoce como catecismo. En el siglo XIX se consideró que este sistema podría utilizarse en el aprendizaje de otras materias, así surgieron, por ejemplo los catecismos políticos”, del que el *Litigante*, es un ejemplo dedicado al dercho civil. Juan Sala. *El litigante instruido*, ed. fac., 1ª. Reimp., México, UNAM, 1978, p. XII.

<sup>40</sup> Como simple muestra baste constatar el ciclo entre periodos silábicos pares y nones en el segundo párrafo citado, en que el traslado de la sílaba tónica de la 2ª a la 3ª marca el inicio de la conclusión, anticipada ya con la ruptura del ritmo por los anfibracos: “A **esta** **segunda** natu-

énfasis declamatorio de las pausas y las enumeraciones manifiestan una afectividad en el narrador que lo acerca tanto al lector como lo aleja de sí en el plano de su argumentación. Es casi como si en sus énfasis delatara su humanidad al renegar de ella. Algo semejante a lo que, en torno a las blasfemias, anota Huizinga en *El otoño de la Edad Media*:

Hay algo que es un simple pecado, la blasfemia, y que, sin embargo, sólo brota de una fe intensa. En sus orígenes, como juramento consciente, es la blasfemia el signo de una fe en la presencia de lo divino, que se revela hasta en las cosas más pequeñas. Sólo el sentimiento de desafiar realmente al cielo presta a la blasfemia su pecaminoso incentivo. [...] En la última Edad Media tiene todavía ese incentivo de osadía y soberbia, que hacen justamente de ella un deporte aristocrático.<sup>41</sup>

“Facundo” es también una individualidad que se revela, pero no contra lo divino, sino contra la sacralización y divinización de lo humano, de su sociedad y de sus instituciones; cree en “el hombre”, en su ciencia, en sus avances tecnológicos. Y por ello reniega de él, pues se ha dejado representar solamente por “los del cucharón”, por sus “derechos de origen oscuro” y por el “claro” y “repugnante” resultado de sus decisiones. Por ello en su discurso se establece también una dualidad en que —a nivel semántico y lógico— cada uno de sus juicios parece colocarlo como un ser distinto a los humanos, alejado moral y socialmente del universo público. Sin embargo, la organización fonética y sintáctica, como la anáfora en las construcciones gramaticales del último párrafo citado

---

raleza[11, 2-5-10]/ concurren las orugas humanas[10, 2-6-9]/ con una irregularidad funesta,[11, 2-8-10]/ con un descuido punible,[8, 2-4-6]/ y a veces con una falta tal[10, 2-5-7-9]/ de sentido común,[7, 3-6]/ que resulta consumada[8, 3-7] la más estúpida de las barbaridades[13, 2-5-12]/ por el más inteligente[8, 3-7]/ de los seres de la creación.(9, 3-8)”

<sup>41</sup> Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, versión de José Gaos, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1984 (Alianza Universidad, 220), pp. 231-232.

[preposición + artículo; pronombre + verbo], y el sujeto sobreentendido con anteposición verbal, crean una intensificación en todo el periodo que trasluce —en el plano de la expresión— la identidad entre el enunciador y las opiniones posibles de su público implícito.

Rasgos expresivos semejantes en el narrador son señalados por M. B. Eichenbaum en su análisis a *El capote* (1842) de Nikolai Gogol (1809-1852):

[...] el relato directo se encuentra en la base del texto de Gogol, que se organiza a partir de las imágenes vivas de la lengua hablada y de las emociones inherentes al discurso. Más aún: esta narración no tiende a un simple relato, a un simple discurso, sino que reproduce las palabras por medio de la mímica y de la articulación. Las frases son elegidas y entrelazadas más que de acuerdo a principios del discurso lógico, según el principio del discurso expresivo en que la articulación, la mímica, los gestos sonoros, asumen un papel particular. Aparece allí el fenómeno de la semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico se vuelve *significativo* en el discurso de Gogol independientemente del sentido lógico y concreto. En él, la articulación y su efecto acústico constituyen un procedimiento expresivo de primer orden. De allí que sea afecto a las denominaciones, a los nombres, a los pronombres: encuentra en esto un vasto campo para este juego articulatorio.<sup>42</sup>

Un poco más adelante,<sup>43</sup> Eichenbaum resalta también la importancia que en las obras de Molière y Rabelais poseen las sugerencias acústicas en los nombres de los personajes, ya sea por sus peculiaridades articulatorias o bien por los significados de sus raíces léxicas.

---

<sup>42</sup> M. B. Eichenbaum. “Cómo está hecho *El capote* de Gogol” en Tzvetan Todorov (antol.). *Teoría de la literatura de los formalista rusos*, trad. Ana María Nethol, 4ª ed., México, Siglo XXI, 1980 (Crítica literaria), p. 161-162.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 163.

Sin duda, los valores articulatorios de la expresión lingüística llamaron la atención de Cuéllar que, como autor dramático y como poeta satírico, debió tenerlos en cuenta también en los extensos diálogos de sus personajes novelescos y en la organización discursiva de la “segunda voz” de “Facundo”. Como mínimo ejemplo de virtuosismo técnico, bastará citar los dos primeros versos del “Soneta” que “un oficial austriaco en la expedición intervencionista dejó a una barbilinda...” recogido en la ya citada antología que Belem Clark preparó sobre el autor: “Me poy Maguía, lo quiegue así el destina;/ Bero te deco el corazón amante.”<sup>44</sup>

La ruptura y complementariedad significativa entre los planos del “espacio semántico de representación” que constituye una novela es probablemente lo que mejor permite delimitar la huidiza noción de “estilo del autor”; ya que la plasmación de las formas lingüísticas de un texto remite a las hablas culturales y sociales que el autor selecciona representar y, a través de ellas, a conceptos, ideologías, grupos sociales, actividades, etcétera, a los que esas hablas sirven de expresión.

Sin embargo, es impensable una plasmación “magnetofónica” del entorno lingüístico o un mimetismo absoluto en las obras de un autor. En tanto que proceso creativo, el “espacio semántico de representación” no es un conjunto mecánico de órdenes de significación que el lector deba seguir ni un conglomerado de indicios informativos sujetos, o no, al libre arbitrio del intérprete. Desde el momento en que los sistemas de signos sólo pueden existir como convenciones referenciales de una sociedad, los signos son ya organización y referencia, síntomas de las valoraciones sociales e índice de las informaciones transmitidas. Si las convenciones sociales cambian, con ellas se trastocan los significados informativos; si cambian los ámbitos referenciales, más tarde o más

---

<sup>44</sup> Belem Clark de Lara. *Op. cit.*, p. 121.

temprano se modifican las convenciones sociales. Sin embargo, no todos los grupos o individuos de una sociedad comparten las mismas convenciones lingüísticas y no en todos se perciben del mismo modo los cambios en los ámbitos referenciales. En diferentes estratos, geografía, condiciones físicas o emotivas, las lenguas y sus hablas intersecan sus planos de expresión y contenido de maneras diversas y dotan a sus referentes de distintos sentidos.

No hay, pues, representación literaria que pueda considerarse transparente, imparcial u objetiva de un entorno social, físico o humano. El autor, al emplear cierto sistema de signos y al darle algún sentido a su ámbito referencial, encadena su obra a algunas convenciones, literarias o sociales, y, al mismo tiempo, la organiza desde una perspectiva individual, dotándola con ello de coherencia —racional, emotiva, estilística, semiótica, etcétera— y, sobre todo, de perdurabilidad, pues reduce sus elementos a un sistema finito en que las convenciones pueden cambiar sus sentidos pero no desaparecer, ni eludir las correlaciones mediante las que se manifiestan en el texto.

Es así como el narrador puede establecer un vínculo mayor o menor con el lector implícito, ya que, en la correlación entre el punto de vista que modeliza y las formas lingüísticas que emplea, selecciona también un público que puede —o no— estar familiarizado con esas formas de representación, y que es capaz —o no— de dotar de significación semántica a los elementos puramente significantes de la lengua y de darles una dimensión pragmática, en tanto que connotan intenciones, deseos, expectativas o estados anímicos. Por ello, del mismo modo que la selección del léxico incluye o excluye de la recepción a un determinado sector del público, la organización sintáctica y fonética de un texto pueden ser familiares o ajenas a él en la mediada en que se interpreten como síntomas de las actitudes del enunciador o de sus intenciones.

Desde luego, no puede suponerse una universalidad en estas estructuras sintácticas o fonéticas, puesto que se hallan íntimamente ligadas a cada lengua particular —y a cada variedad lingüística— en uso dentro de una comunidad de hablantes. Así por ejemplo, en el español de América el imperativo se acompaña comúnmente de un pronombre enclítico, transformando las órdenes en pies métricos dáctilos, al adquirir acentuación esdrújula: córrale, sálganse, déjelo, háblame, etc., de un modo similar a construcciones interrogativas simples como: ¿dónde estás?, ¿cómo te fue?, etc. Por ello, no es raro que los discursos apelativos y conminativos recurran con frecuencia a ese ritmo cuando se trata de llamar la atención del público o de los receptores.<sup>45</sup>

No obstante, a diferencia de lo que puede ocurrir con la selección léxica o temática, las selecciones fonéticas y sintácticas de una obra narrativa no determinan la inteligibilidad lógica o referencial de un texto, sino que operan en el nivel de su prosodia respecto a contenidos afectivos. Éstos, mucho más inasibles y volátiles, permean la superficie del discurso e indican las actitudes del narrador respecto a sus temáticas, con lo que inciden en sus cualidades como modelo, más que en los contenidos semánticos y referenciales.

En la “segunda voz” de “Facundo”, es fácil distinguir una prosodia argumentativa en que las enumeraciones sirven de base a las premi-

---

<sup>45</sup> Debido a la presencia casi obligatoria del artículo en español, las combinaciones átona - tónica - átona [a-t-a] del anfíbraco o átona - átona - tónica [a-a-t] del anapesto son más frecuentes en las oraciones declarativas; lo cual se hace evidente, por ejemplo, en las frases sustantivas del citado párrafo de Cuéllar: El hombre [a t-a] productor de orugas humanas,[a-a-t a~a-t-a a-t-a] las mata [a t-a] para disminuir el censo de la población [t-a a-a-a-t a t-a a a a-a-t] en China;[a t-a] las deja vagar en las calles [a t-a a-t a a t-a] de las grandes ciudades,[a a t-a a-t-a] sin pan para su cuerpo [a t t-a a t-a] y sin luz para sus almas;[a a t t-a a t-a] forja teogonías [t-a a-a-a-t-a] para enfermar la raza [t-a a-a-t a t-a] y obligarla a prorrumpir [a a-a-t-a a a-a-t] en desatinos sublimes;[a a-a-t-a a-t-a] inventa derechos de un origen oscuro,[a-t-a a-t-a a~a a-t-a a-t-a] para imponerlos a su arbitrio,[t-a a-a-t-a a a~a-t-a] con la seguridad [a a a-a-at] de un resultado claro.[a~a a-a-t-a t-a]

sas que rematan —anticipadas por cambios de ritmo fonético— en las conclusiones de los párrafos; la prosodia, pues, marca las diferencias entre los datos y la demostración de la tesis. Sin embargo, como narrador “auto-anulado”, los valores referenciales y semánticos —sus términos de comparación que se producen como frases sustantivas— son voluntariamente imprecisos y requieren —por parte del lector implícito— no solamente de un conocimiento del léxico científico y del suceder mundial, presente y pasado, sino además de una capacidad analógica especial, que le permita evadir la autocensura racionalista. Por ello, en sus discursos, la “segunda voz” adquiere el tono admonitorio y casi sobrehumano de la “autoridad”, que sin embargo es parodiado por el léxico premeditadamente impreciso y casi “blasfemo” de una voz narrativa que se escinde del entorno social que describe, y que arrastra con ella a su lector.

En *La gran ciencia*, la parodia a los rituales sociales, a la sacralización de las figuras públicas y al cínico panegírico de la lambisconería burocrática se abren paso —a través de las sorprendidas angustias del narrador autodiegético— en la visión irónica del viejo Quiñones:

Con excepción de **Miguelito**, que **habló con naturalidad y nobleza**, todos los demás reñían con una de estas cualidades o con ambas juntamente. **Don Simplicio Sequedal recordó al auditorio el parentesco que le ligaba con Vaqueril**, y brindó “por su hermano”; **un catedrático comparó a éste con Cincinato** porque tenía un molino en arrendamiento; **otro sacó del bolsillo un pliego de papel, y leyó durante diez minutos una letanía de elogios a Vaqueril y esposa**; y llegada su vez al coronel **Cabezudo, no supo hacer más que copiar a su compañero Baraja**, y ofreció como él “la última gota de sangre por el gobernador y su apreciable familia”.

**Cuando le vi sentarse sin haber echado un ¡canasto!, di gracias al cielo;** tenía yo frías las puntas de los dedos.<sup>46</sup>

Habiendo Juanillo comparado la fiesta por el onomástico de Sixto Liborio Vaqueril con la del 16 de septiembre en San Martín de la Piedra, describe “la comisión del Congreso” que integran “Miguel Labarca, como orador; el coronel Cabezudo, como hombre de gran reputación militar, y el alto y enjuto don Simplicio Sequedal, hermano de la Gobernadora, como pariente cercano”,<sup>47</sup> los cuales, en representación del pueblo, tienen el honor de brindar por la salud del homenajead. Ahí, como más tarde en la descripción de los brindis, los narradores construyen su discurso empleando formas verbales ajenas a ellos y no atribuibles a sus puntos de vista, sino al habla social que buscan representar.

Ni el joven ni el viejo Quiñones podrían atribuir a Mateo Cabezudo una “gran reputación militar” ni a doña Eulalia Sequedal de Vaqueril el título de “Gobernadora”. Citan en su discurso las palabras de otros y, al mismo tiempo, las desautorizan. Otro tanto hace el narrador intradieético con las afirmaciones de Juanillo, quien trata de describir los brindis de los invitados con una cierta objetividad, permitiendo al viejo Quiñones las observaciones satíricas. Así, en el texto citado arriba, las partes en negrita podrían corresponder a los juicios del narrador autodieético, que admira aún a su jefe inmediato —Miguel Labarca— critica la interesada sumisión de los servidores públicos y menosprecia los actos más insignificantes del coronel, a pesar de que sigue pensando en él como un orgullo pedreño.

En el mismo texto, las intervenciones del narrador intradieético —marcadas por tipo normal— hacen burla tanto de los artificiosos homenajes al poder como de la conducta del narrador autodieético que

---

<sup>46</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 204.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 198.

“tenía frías las puntas de los dedos” ante las posibles incorrecciones de don Mateo. Pero en el párrafo —entrecorridas— aparecen también las citas directas de los brindis, la esterotipada informalidad de Sequedal y la pobre retórica patriótica de Cabezudo. Esa confluencia de hablas reduce en el texto la “autoridad” posible del narrador intradieético, que sirve más bien de contrapeso a la desmedida emotividad de Juanillo, y mantiene el vínculo “literario” con el lector implícito de la obra.

No obstante, al contraponerse como visiones distintas sobre los mismos hechos, los narradores son finalmente “auto-anulados” por sus propios traslapes y crean una especie de “metaficción” en que las descripciones directamente sensibles del narrador autodieético son relabradas desde una “conciencia” analítica de mayor amplitud que la del protagonista y su voz. Desde esa perspectiva intradieética, Juanillo “tiene ojos y no ve; tiene oídos y no oye”, pues todo su universo humano gira en torno a una premisa básica: su relación con Remedios. Incapaz de trascender su circunstancia inmediata y sus prioridades biológicas, el narrador autodieético es un “tonto” que describe los ritos sociales sin comprenderlos e intenta copiar las conductas, sólo para ser ridiculizado por su inexperiencia.

## **b. La fiesta de los tontos**

La imagen de “Cincinato” —empleada paródicamente para designar al gobernador “porque tenía un molino en arrendamiento”— aplica también al joven Quiñones, que añora su pequeño pedazo de “tierra caliente” donde, entre algunos “jacaes”:

[...] pastaban hasta unas cincuenta vacas; sin perjuicio de algunas brazas de corral, que encerraban en tiempo de aguas hermosas matas de maíz, y en tiempo de seco los animales destinados a la venta. De tierra caliente he dicho, para no tener que añadir que era hermosa,

feraz y rica, por más que no fuera muy próxima a la costa; y baste aquella frase, pues los que conozcan la tierra caliente no necesitan más, y los que no la conozcan no han de entender todo lo que quiero decir, por más que hable como un descosido y describa con más prolijidad que novelista romántico por entregas.<sup>48</sup>

Forastero en la ciudad, el joven Quiñones se presenta como un “Cincinnati” a quien le “vino la necesidad, y sobre la necesidad el antojo de marchar a la capital”,<sup>49</sup> abandonando el país de Jauja. Sin embargo, sin despreciar ese origen campesino, la voz del viejo Quiñones hace el contrapeso seleccionando a su público mediante una categorización que comporta un referente específico: “tierra caliente”; lo que además le permite colocar a su lector implícito frente a lo que lee como frente a un hablante “descosido”, que se niega, no obstante, a comportarse como un prolijo autor de folletines.<sup>50</sup> Es decir, en tanto que intérprete del texto, el lector debe asumir el papel de quien conoce y critica la literatura romántica; pero simultáneamente debe juzgar lo que recibe como una obra de ficción o, en su defecto, como la verbalización de un narrador oral ligeramente hiperbólico.

Por ello, aunque el narrador intradieгético tiene una continua actitud de superioridad frente al personaje protagónico, desde el uso de la primera persona hasta su denuesto a quienes no conocen la “tierra caliente” lo ubican de frente a su público en el mismo nivel. Su “autoridad” como “autentificador” y como creador de “entes ficcionales” no es mayor ni menor de la que le concede al lector; de hecho, deja en él la

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> Respecto a la preceptiva estilística y literaria de Emilio Rabasa puede consultarse a Marcia Ann Hakala (*Emilio Rabasa, Modern Mexican Novelist*, Indiana University, Tesis Doctor of Philosophy, Language and Literature Modern, 1970) especialmente pp. 245 y ss.

responsabilidad de “autenticar” lo enunciado, pues sólo “los que conozcan” “han de entender todo lo que quiero decir”.

Como éste, muchos otros párrafos de la obra producen un efecto de “metaficción” que disuelve momentáneamente la “suspensión de la incredulidad” imprescindible en la producción del efecto narrativo. A partir de esa disolución, es posible ubicar a Juan de Quiñones en dos tiempos diferentes y considerarlo tanto un narrador autodiegético como uno intradiegético. En contraste, la “segunda voz” de “Facundo” no pertenece a ningún tiempo dentro de diégesis, por lo que su emergencia dentro del discurso es absolutamente enunciativa y puede hacer las veces del “autor implícito” que se ubica por encima de sus personajes y también del lector implícito al que se dirige. No obstante, tanto en la voz del viejo Quiñones como en la “segunda voz” de “Facundo” se percibe una intención semejante a la de Pablos: la de eliminar la “credulidad” o evitar el efecto narrativo de esa “fe poética” tan cara a Coleridge y a Borges.<sup>51</sup>

La alternancia de las voces constituye, pues, un vehículo consciente en la parodia y la desacralización de los discursos ajenos, pero implica también una “auto-anulación” de los narradores. Ante ella, el lector implícito del texto es seleccionado en virtud de su capacidad para interpretar la verosimilitud de la novela como un hecho polivalente, que los discursos representan y enjuician simultáneamente.

En el periódico oficial, y acompañado de la correspondiente gacetilla encomiástica, Miguel publicó varias poesías dedicadas a Marina, que algunos traducían por Candela; pero que él mismo revelaba ser Remedios.

Por supuesto que los propagadores de los chismes y enredos tanto

---

<sup>51</sup> Cfr. Jorge Luis Borges. “El arte narrativo y la magia” en *Discusión*, Salamanca, Alianza, 1997 (Libro de Bolsillo. Biblioteca de autor, 0011), p. 102 y ss.

se cuidaban de no decirlos al gran sol don Sixto Liborio, como a aquel joven que era la mejor esperanza para lo futuro, estrella de primera magnitud, hombre de porvenir y también de presente, con el cual nadie quería estar en mal predicamento.<sup>52</sup>

Como queda ya apuntado, Quiñones se demora cinco meses en arribar a la capital del estado, por lo que en su primera aparición social en el baile en la casa del gobernador se encuentra con la novedad de que Remedios ha llamado poderosamente la atención de Miguel Labarca, quien de inmediato solicita su auxilio a fin de ser admitido por su paisana.

Sorpresivamente, el mismo gobernador, que apenas le había dirigido la palabra en el tiempo que llevaba a su servicio, trata de valerse de Quiñones —sin que él lo perciba así— para recibir informes sobre Remedios y averiguar si será susceptible a la seducción del poder. De ahí que desde el primer encuentro de Juanillo con Remedios los comentarios del joven se tiñan poco a poco de sarcasmo hacia sus dos competidores.

La incómoda situación se verá, además, agravada por las intrigas de doña Eulalia Sequedal de Vaqueril, que empeñada en emparejar a Labarca con la mayor de sus cinco retoños, Candelarita, no desaprovechará oportunidad para desprestigiar el buen nombre de Remedios, ante la evidente preferencia de Miguelito por la pedreña. Ingenuamente tratará Quiñones de ocultar sus relaciones con Remedios, evitar las confidencias de Miguel Labarca y fingir indiferencia hacia el gobernador, pues tanto doña Eulalia como Pérez Gavilán aprovecharán esa debilidad para obtener de Quiñones información para alcanzar sus objetivos. La primera intima a Quiñones a revelar su secreto<sup>53</sup> y, ante sus negativas, desata en él un primer ataque de celos al encomendarle una diligencia

---

<sup>52</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 250-251.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 239-240.

para el gobernador, al que encuentra coqueteando con Remedios en casa de don Mateo.

Por su parte, tras la inauguración de la *Sociedad patriótica mutualista de obreros liberales* —por el 16 de septiembre—, el licenciado José I. Pérez Gavilán invita personalmente a Quiñones a participar en ella —“destruyendo mis escrúpulos con el incontestable argumento de que si entonces no era yo obrero lo podía ser más tarde”<sup>54</sup> y granjeándose su confianza al decirle:

—Me intereso tanto por usted, que aun a riesgo de parecer indiscreto, quiero decirle que ha tenido usted el mejor ojo del mundo al fijarse en la Cabezudita para hacerla más tarde su esposa. ¡Vamos, muchacho, no se ruborice usted! Ya sé que Cabezudo no le quiere, porque le considera muy abajo; pero no se apure: tengo entre manos una gran *combinación* y si da resultado, como lo creo, usted subirá tanto que Cabezudo será poco. No crea usted esos chismes que andan por ahí. La muchacha es una perla y debe usted estar tranquilo. Ya hablaremos, ya hablaremos. Guarde silencio y espere, que yo le respondo. Ya hablaremos. Le tengo a usted cariño desde la *bolita* de San Martín, pues sé lo que pasó allá con todos sus pormenores. Mi combinación es segura, y después de realizada, usted subirá y se casará con esa muchacha que tanto le quiere. Mientras tanto, no la abandone, hijo; escríbala, si no puede hablar con ella; ya hace mucho tiempo que se contenta usted con sólo verla de lejos, y de unos días a esta parte hasta eso le escasea.<sup>55</sup>

Seducido por la posible consecución de sus expectativas, Quiñones no tarda en invitar a sus dos colegas y compañeros de vivienda —Julián y Clemente— a participar con él en la *patriótica mutualista* y en convertirse en el “brazo derecho” de Pérez Gavilán, a pesar de las advertencias de

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 252-253.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 254-255.

Pepe: “—Jóvenes —nos decía— somos aves de corral, y no es bien que asistamos a juntas que congrega un ave de rapiña”<sup>56</sup>. No obstante, Quiñones decide colaborar con Pérez Gavilán a fin de garantizar, con sus informes sobre las reuniones entre el gobernador y Miguelito, el buen éxito de la “combinación”.

Como narrador que deja hablar a sus personajes, el joven Quiñones retrata en ese parlamento de Pérez Gavilán sus opiniones propias sobre Remedios y sobre sí mismo; pero es Pérez Gavilán quien las enuncia. De modo similar al narrador intradieético, Pérez Gavilán emplea un léxico ajeno para acercarse a su interlocutor y ubicarse dentro de un espectro social particular; por ello se refiere a Remedios como “la Cabezudita” y categoriza el estatus de Quiñones como “muy abajo” —desde la perspectiva de don Mateo y desde la suya propia—, fijando su posición de autoridad frente a Juanillo; lo que remarca al tratarlo de “muchacho” y al postergar sus posibles objeciones con su reiterado “ya hablaremos” y su sentenciosa apelación: “Guarde silencio y espere, que yo le respondo.”

Por otra parte, dentro de la compleja situación en que se ve inmerso el protagonista, la “combinación” de Pérez Gavilán y la cronología sobre la que se construyen las acciones de la novela corresponden a las fechas aproximadas en que se desarrolla, hacia 1860, la Guerra de los Tres Años (aunque la circunstancia bien puede hacerse coincidir con algunos momentos del mandato de Lerdo de Tejada). Así, dos hechos históricos: la propuesta de Santos Degollado (21 de septiembre de 1860) de hacer intervenir al cuerpo diplomático representado en México en la pacificación, y la entrevista entre los generales González Ortega y Severo del Castillo realizada el 23 de septiembre —que planteaba como requisito para la deposición de las armas de los conservadores “la reforma

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 254.

de la Constitución y la eliminación de Juárez de la presidencia”—<sup>57</sup> permiten ubicar en un contexto más amplio las alusiones del narrador sobre que, a principios de septiembre, se “tejía una trama habilísima, por lo invisible y enredada, todo lo cual habría de dar por resultado el abatimiento del partido personalista reinante; [...] sin derramarse una gota de sangre”.<sup>58</sup>

Asimismo, las presunciones que hace el secretario y principal consejero del gobernador, Vicente Torvado —a mediados de octubre—, acerca de que “Pérez Gavilán es el único capaz de comprender desde ahora que nos inclinamos a favor del movimiento, y de sacar partido de un fracaso”,<sup>59</sup> —que sirven de preludio a la reorganización de los votos del Congreso local del estado y a la destitución de Sixto Liborio Vaqueril a favor de José I. Pérez Gavilán— se aproximan a la fecha de la toma, el 30 de octubre, de la ciudad de Guadalajara por las tropas liberales de González Ortega, que acerca a su final la Guerra de los Tres Años.

Con una ingenuidad sólo digna de su cabal inexperiencia en la sociedad urbana y en la “gran ciencia”, el joven Quiñones se desborda a continuación en expresiones de gratitud que, leídas desde la perspectiva del viejo Quiñones, enmarcan plenamente la ironía total con que está construida la novela:

¡Aquel hombre sagaz lo sabía todo! ¡Conque no todos creían las hablillas! ¡Qué alivio sintió mi alma y cuanta gratitud y afecto hacia Gavilán! Había una *combinación* que, realizándose, me elevaría y me colocaría arriba de don Mateo... ¡No necesitaba yo más para ser

---

<sup>57</sup> Ernesto de la Torre Villar. “Desarrollo bélico de la Guerra de Reforma” en *Historia de México*, t. 9, México, Salvat, 1978, p. 2037.

<sup>58</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 287.

partidario de esa *combinación* y del grande hombre que la traía entre manos!<sup>60</sup>

Aunque el viejo Quiñones expresa desde *La bola* su opinión sobre José I. Pérez Gavilán, es esta la primera ocasión en que el lector mira actuar al personaje, lo que le permite ubicar ambos parlamentos en una dimensión totalmente distinta, sin concederles valor de “verdad” dentro de la ficción. El lector sabe —o intuye— que Pérez Gavilán miente [?] y que las opiniones del narrador autodiegético son alucinadas [?], pues no pueden coincidir con las expuestas por el narrador intradiegético en *La bola*. No obstante, el lector no pone en duda que la conversación tuvo realmente lugar —dentro de la ficción— en algún momento entre los meses de septiembre y octubre, pues los acuerdos entre los narradores y su lector implícito han establecido una temporalidad cronológica, ligada a la edad del protagonista y a su rememoración de los hechos, en tanto narrador intradiegético.

Por ello, el lector conjetura que la “entidad ficcional”: “*conversación entre Pérez Gavilán y Quiñones*” tiene valor de “verdad”, pues no hay juicios contradictorios sobre el tiempo y no han sido desautorizados por ninguno de los narradores. Sin embargo, las opiniones sobre Remedios y sobre “la bolita” de San Martín sí han sido debatidas:

[...] Yo no había aprendido el amor en novelas románticas, sino en los ojos de Remedios y en la delicada sencillez de mi corazón; [...] Llevaba yo en el corazón todo el fuego de la tierra caliente, y mi dulce niña me parecía una azucena del campo, [...] y mirando el cielo de la noche salpicado de estrellas, buscaba yo, como su propia imagen, la más pequeña, la menos brillante, la que parecía querer ocultarse detrás de las otras para no dejarse ver del mundo.

De repente todo esto se desvanece, y Remedios se presenta a mis

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 255.

ojos como simple mujer, merced a un vejete loco [el gobernador] que se encarga de demostrarme que he sido poeta sin saberlo, y sobre poeta soñador rematado.<sup>61</sup>

De “azucena del campo” y tímida estrella a “simple mujer”; de “revolución” a “bolita”, los referentes designados han perdido su carácter “sagrado” y se han vulgarizado. De ahí que el lector ponga en duda la sinceridad de Pérez Gavilán al decir que Remedios “es una perla” o que el propósito de su “combinación” incluya apoyar a Quiñones sólo porque “le tengo a usted cariño”. El narrador autodiegético aumenta todavía más sus suspicacias hacia su novia cuando, a punto de partir de “comisión” a San Martín de la Piedra, don Mateo Cabezudo anuncia a Quiñones, de paso por la casa de “la gobernadora” que ha quedado concertado ya el matrimonio de Remedios con Miguel Labarca,<sup>62</sup> lo que suscita la primera desavenencia declarada del protagonista con el joven diputado, quien expone ante su subalterno su nuevo código moral, acorde con el de Vaqueril.

Por otra parte, el joven narrador es incapaz de evitar los lugares comunes en sus exaltaciones románticas; pero no solamente por el influjo que tiene en él la novedad de sus sentimientos, sino, sobre todo, porque Remedios no se presenta ante él como un ser material, sino como la prefiguración de la plenitud inalcanzable. En otras palabras, Remedios resume en su imagen las expectativas de afecto, reconocimiento social, integridad y trascendencia de Juanillo; no es —como puede serlo para el gobernador o para Miguel Labarca— una “simple mujer”, sino la encarnación del “mundo posible” de Quiñones, por lo que su existencia ficcional es casi tan nebulosa como la de la Dulcinea del Toboso. Remedios asume la palabra sólo cuando ha de recordar a Juanillo el aniver-

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 244 y 245.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 283.

sario luctuoso de su madre el 14 de noviembre.<sup>63</sup> Sin embargo, su inclusión en la trama de *La gran ciencia* resulta absolutamente indispensable como contraste entre los universos público y privado del protagonista. De ahí que el narrador autodiegético, luego de relatar, con toda la amargura del primer despecho, el recuento de las “alhajas” de su desastrado idilio, ceda la voz al viejo Quiñones para apuntar:

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con la gran ciencia de que he ofrecido tratar? Perdóneme el lector que así me detenga en bagatelas que no pueden interesarle. ¡Está visto que no puedo hablar de Remedios sin desbarrar lastimosamente!<sup>64</sup>

Entre el ideal individual y la presión de la sociedad, la imagen de Remedios adquiere para el narrador autodiegético una dimensión ultra terrena que lo lleva a identificarla con “un ángel”; al mismo tiempo que lo obliga a reivindicar por todos los medios, ante sí mismo y ante la sociedad de la urbe, el buen nombre de la joven.<sup>65</sup> De esa confusión entre ámbitos públicos y privados es de donde nace el acento paródico de toda la novela, ya que la “gran ciencia” no es más que el entramado de habladurías, deseos inconfesables, traiciones y sometimientos a los que se ven sujetos todos los personajes, el protagonista y su amada.

De ahí que don Sixto Liborio no tenga el menor escrúpulo en hacer cambiar las leyes del estado a fin de poder enviar a don Mateo lejos de su sobrina —en una “comisión” a San Martín de la Piedra— con el único objetivo de encontrarse a solas con la joven en la casa del coronel;<sup>66</sup> que Miguelito Labarca sustituya con “las prácticas de la vida común” las “teorías románticas que de niño aprendí en la novelas”<sup>67</sup> y que,

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, Capítulo XVI, “Un ángel”, pp. 300-301.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 278 y 285.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 290.

como el resto de los partidarios del gobernador —Sequedal, Cabezudo etc.—, niegue su voto a quien fue su protector y maestro y lo dé en favor de Pérez Gavilán;<sup>68</sup> o que, ese mismo político y futuro gobernador, sea el más esmerado propagandista de “las hablillas” en contra de Remedios.<sup>69</sup>

Sobre la misma base de sucesiones que encadenan la degradación del protagonista a su mejoramiento para llevarlo a una nueva degradación, *La gran ciencia* se organiza —desde la perspectiva del narrador autodiegético— como una mascarada o una comedia de enredos, en la que le corresponde el papel del personaje burlado.

Cada una de sus expectativas respecto a quienes le rodean se ve defraudada: primero su simpatía por Miguel Labarca —que hace las veces de su *alter ego* ideal por su vertiginoso ascenso político—, al saber que pretende a la sobrina de Cabezudo; después, respecto a las atenciones de que cree ser objeto por el gobernador y su esposa, al enterarse de las intenciones de éstos para con Remedios; más tarde, en su opinión respecto a Pérez Gavilán, a quien supone un desinteresado benefactor, hasta oírlo ofrecer a don Mateo un nombramiento como general a cambio de su voto en el Congreso del estado.<sup>70</sup>

Por ello, a diferencia de lo que ocurre en *La bola*, el mejoramiento del personaje no se relaciona ya con su inserción en la “vida pública”, sino con la renovación de los lazos afectivos que lo unen a Remedios y al “mundo posible” que desea para sí.

Sin embargo, desde la perspectiva de ese joven narrador, que mira el mundo con confusión y asombro, las conductas ajenas son esencialmente absurdas: absurdo es el rechazo de don Mateo a sus pretensiones matrimoniales; la maledicencia de doña Eulalia Sequedal de Vaqueril

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 325-327.

contra Remedios; el oportunismo de Pérez Gavilán y Miguel Labarca; como lo son, en los nombres, los ecos vagamente papales de don Sixto Liborio —conocido en la ciudad por sus eminentes apetitos carnales— o la etimología griega de “Eulalia”.

En ese mundo contradictorio y absurdo, el primer afectado es el lenguaje: los lenguajes sociales: el sentido y los usos de las actitudes, los gestos, las intenciones y los deberes. En ese mundo, las palabras dejan de ser “serias” y puramente lógicas o referenciales, y comienzan por cargarse de sentidos duales, contradictorios, absurdos. Y con las palabras, los juicios se vuelven también ambiguos, duales, sincréticos, paródicos:

La fusión de la alabanza y de la injuria [...] reviste una enorme importancia teórica para la historia literaria. Los aspectos laudatorios e injuriosos son evidentemente propios de toda palabra, de todo lenguaje viviente. No existen palabras neutras, indiferentes, no puede haber, en realidad, sino palabras artificialmente neutralizadas. Lo que caracteriza a los fenómenos más antiguos del lenguaje es, aparentemente, la fusión del elogio y la injuria, el doble tono de la palabra. Más tarde, este doble tono se mantiene, pero adquiere un sentido nuevo en las esferas no oficiales, familiares y cómicas, donde observamos este fenómeno. La palabra de doble tono permitió al pueblo[,] que se reía y no tenía interés alguno en que se estableciera el régimen existente y el cuadro del mundo dominante (impuestos por la verdad oficial), apoderarse de un mundo en devenir, de la festiva relatividad de todas estas verdades de clase limitadas, del estado de no acabamiento constante del mundo, de la fusión permanente de la mentira

y de la verdad, del mal y del bien, de las tinieblas y la claridad, de la ruindad y la gentileza, de la vida y de la muerte.<sup>71</sup>

“Gran ciencia” compuesta de “hablillas”, “gran sol don Sixto Liborio”, “hombre de porvenir y también de presente”, son todas ellas frases duales que endiosan y blasfeman, que injurian y alaban, aquello que designan y que —dentro del contexto en que se actualizan— no pueden ya ser “neutralizadas” pues se unen a juicios que, como los hechos y las acciones, devienen y se transforman sin estabilizarse en una “verdad oficial”. No hay “una verdad”, sino muchas, todas igualmente parciales e igualmente hiperbólicas, en tanto que pretenden comprender una totalidad desconocida, sujeta a la relatividad del tiempo y los espacios, a la perspectiva de los individuos y sus estados emocionales. En ese debate de opiniones y de dogmas, la voz de los narradores de *La gran ciencia* articula la multiplicidad de las “verdades de clase” citando en sus discursos las hablas de los personajes y sus perspectivas “limitadas” y relativas a sus ambiciones, posiciones y valores.

En ese ámbito de “las prácticas de la vida común”, tanto el narrador autodiegético como el intradiegético son extranjeros que —fiados en la complicidad de su lector implícito— transforman el universo público en una “fiesta de los tontos” (o de los “locos”). El primero, como visión del protagonista, desentraña poco a poco la compleja madeja de intereses e intrigas tejida absurdamente alrededor de Remedios con el único propósito, a su parecer, de alejarlo de la joven y postergar su matrimonio. El segundo, como representación de las hablas literarias, transforma las conductas, incluida la del protagonista, en una parodia del “deber ser” que los propios personajes enuncian, así como de las

---

<sup>71</sup> Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, 1ª reimp., Madrid, Alianza, 1988 (Alianza Universidad, 493), p. 390.

bases institucionales que dicen representar. En ambos casos, el hurto de la palabra ajena y de su valor “oficial” para incluirla en un contexto desacralizado remite a tradiciones populares que se naturalizaron como procedimientos estilísticos gracias a la “literatura carnalizada” de origen medieval y renacentista, donde las liturgias paródicas y los rituales cómicos adquirieron caracteres especiales:

Son ante todo las «fiestas de los locos» (*festi stultorum, fatuorum, follo- rum*) que celebraban colegiales y clérigos con motivo del día de San Esteban, Año Nuevo, el día de los Inocentes, de la Trinidad y el día de San Juan. Al principio se celebraban también en las iglesias y se les consideraba perfectamente legales; posteriormente pasaron a ser semi-legales y finalmente ilegales a fines de la Edad Media; se les siguió celebrando sin embargo en las tabernas y en las calles, incorporándose a las celebraciones del *Mardi Gras*. [...]

Casi todos los ritos de las fiestas de los locos son degradaciones de los diferentes ritos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal: tragaldabas y borrachines aparecían sobre el altar, se hacían gestos obscenos, especies de *strip-tease*, etc. [...].<sup>72</sup>

En este sentido es que se puede hablar de una “degradación” de las expectativas de Juanillo, pues lejos del privado e idílico universo que había planteado para sí, en compañía de su madre y Remedios, se le imponen con toda su violencia “las prácticas de la vida común” en el universo público. No hay posibilidad —para los narradores— de encontrar equilibrio entre lo privado y lo público, ya que ambos universos operan bajo reglas absolutamente distintas y lo “sagrado” en uno de ellos no puede serlo en el otro. De ahí que la festividad popular, que durante el medioevo se había considerado como una “segunda naturaleza humana”,<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

se convierta en *La gran ciencia* en una “práctica” diaria, de la que Juan de Quiñones sólo puede escapar gracias al recuerdo de su madre y a su irremediable amor por Remedios.

### **c. De las coyunturas de la política al ideal degradado**

A pesar de que la aparición en *La gran ciencia* de un lenguaje de “doble tono” —en el que las palabras adquieren indistintamente un sentido elogioso e injurioso— bastaría tal vez para colocar a la novela dentro del área de influencia de la “literatura carnavalizada”, “cómico-seria” o jocoseria; la sola copia de los matices populares en el empleo del lenguaje podría, también, hacerse coincidir con otras formas de discurso en las que el “doble tono” sirve a la reconvención o la prédica moral. Sin embargo, a diferencia de lo que puede ocurrir en ese tipo de discursos, los matices con que se emplea el “doble tono” en la novela no responden a una formación ideológica o idiosincrásica específica, sino —de un modo explícito— a los vaivenes anímicos del protagonista. La “verdad” que postula ese tono dual del narrador autodiegético no es absoluta; no define, ni lo pretende, una cualidad esencial en lo que describe, sino los aspectos circunstanciales y reversibles de los personajes, de sus acciones y de sus valoraciones.

Por otro lado, aun cuando pudiera pensarse que el viejo Quiñones, en tanto narrador intradiegético, postula una “verdad oficial” dentro de la obra, su empleo continuo de la “meta-ficción” resultaría paradójico, si se considerara que su intención “performativa” fuese la creación de una obra autobiográfica. O, para decirlo de un modo más sencillo, si la intención del viejo Juan de Quiñones fuese la de escribir su autobiografía —ya como un ejemplo didáctico de los peligros de la juventud, ya como un testimonio de los tiempos vividos— no tendría para qué echar mano de ejemplos literarios, cuando, más bien, debería ubicar

la trama en un tiempo específico, dotar a los personajes de rasgos identificables como representantes de grupos o ideologías, establecer con claridad sus parámetros de enjuiciamiento, etcétera. Muy por el contrario, el narrador intradieгético se presenta ante su lector implícito empleando un modelo conocido, el de la novela picaresca, que inicia con el “Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázarro de Tormes [...]”<sup>74</sup> del *Lazarillo de Tormes* y que José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) continúa, siglos después, con el:

Postrado en una cama muchos meses hace, batallando con los médicos y enfermedades, y esperando con resignación el día en que, cumplido el orden de la Divina Providencia, hayáis de cerrar mis ojos, queridos hijos míos, he pensado dejaros escritos los nada raros sucesos de mi vida, [...]<sup>75</sup>

con que da inicio *El Periquillo Sarniento* (1816 y 1831). Sin embargo, lo que para el autor del *Lazarillo* es un gesto “auto-revelador” y, para Fernández de Lizardi, un vehículo de persuasión, resulta en la novela de Rabasa un artificio formal para presentar al lector una obra de ficción, una construcción que no se oculta como novela, sino que se presenta como tal, no como una autobiografía ni como un legado:

Yo, Juan de Quiñones, nací en San Martín de la Piedra, lugar que queda descrito y por menudo pintado en un librejo que rueda por esos mundos con el título de *La Bola*, y aún no está prohibido leer. En él di cuenta, como de cosa interesante, de los primeros pasos de mi vida; y si el lector le ha leído (como debe), ya se acuerda de mí y de algunas otras personas que aún continuarán dando que-

---

<sup>74</sup> *Lazarillo de Tormes*, “Estudio preliminar” de Guillermo Díaz-Plaja, 18ª. ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34), p. 5.

<sup>75</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi. *El Periquillo Sarniento*, “Presentación” de José Emilio Pacheco, México, Promexa, 1985 (Gran Colección de Literatura Mexicana), p. 5.

hacer a mi pluma, y algún entretenimiento a los tengan ratos de sobra en su vida.<sup>76</sup>

Inserto justo a continuación de la alabanza a los métodos didácticos de don Juan Francisco Camacho y Fernández, este párrafo remite casi de inmediato a sus antecedentes picarescos para dirigirse, no ya —como el Lazarillo— a un “Vuestra Merced” que lee o escucha una carta,<sup>77</sup> sino a un público virtual, que ha comprado el libro y que “(como debe)” conoce al narrador como “persona” emanada de una ficción —de un “librejo”—, creada para su “entretenimiento”. La escritura vista como un “quehacer” hace burla de los aspectos biográficos hablando de ellos “como de cosa interesante”, jugando con el tópico de un modo similar al de Fernández de Lizardi: “los nada raros sucesos de mi vida”. De entrada, pues, Juan de Quiñones renuncia al empleo de un “estilo elevado” en su discurso, pero al mismo tiempo emula fórmulas literarias avaladas por la tradición y literariamente institucionales. La novela anterior es intrascendente —¿tanto que tal vez se prohíba?—, pero el lector “debe” leerla —acaso porque pueda comprender la que ya inicia—; los hechos relatados pueden no ser interesantes, pero se habla de ellos “como” si lo fuesen; el público virtual merece “entretenimiento”, pero sólo porque “tiene ratos de sobra en su vida” y no quiere, o no puede, dedicarlos a algo más provechoso.

El viejo narrador Quiñones está constantemente entre la injuria y la lisonja, entre la persuasión y la chanza; definidos según esos extraños criterios su temática es vulgar, sus propósitos intrascendentes y su estilo antisolemne; sin embargo, está creando una obra literaria, y así lo anticipa. ¿Dónde cabría en ella una “verdad oficial”, cuando el mismo narra-

---

<sup>76</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 176.

<sup>77</sup> Cfr. Francisco Rico. *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970 (Biblioteca Breve, Ensayo), pp. 16 y ss.

dor se “auto-anula” y hace burla de su lector implícito y mezcla la ficción con la realidad al referirse a sus personajes como “personas”? ¿Alaba seriamente la pedagogía de “la letra con sangre entra” o también se burla haciendo una hiperbólica ostentación de sus virtudes, como lo hará después con Miguel Labarca, el gobernador o el licenciado Pérez Gavilán? Evidentemente estas preguntas son puramente retóricas, pues la entidad a la que cuestionan no tuvo nunca existencia corporal o física más allá de la organización tipográfica en el papel.

Juan de Quiñones no tiene “psicología” que pueda cuestionarse. Como narrador, es posible relacionarlo con el modelo de enunciador al que remite, a normas lingüísticas y pragmáticas que estuvieron o están en uso, y que el lector puede relacionar con circunstancias específicas evocadas, sugeridas o representadas en la novela. Los juicios enunciados por el narrador, respecto a las acciones y los personajes, sirven a la conformación, en mayor o menor medida, de la sintomatología de un carácter, de un temperamento, de una máscara social: de una “persona”; y por ello es posible categorizar esa sintomatología “como si” perteneciera a un individuo histórico. Pero no solamente el narrador está sujeto a esa lógica del “como si”; también los personajes y sus discursos remiten, evocan, sugieren o representan modelos discernibles de individuos históricos “posibles” —o “imposibles”—, a los que se atribuyen rasgos psicológicos, sociológicos, económicos, fisiológicos, académicos o anatómicos ejemplares; a pesar de que no respiran, ni comen, ni descansan, ni defecan con la cotidiana redundancia de los organismos vivos.

[...] Era este un hombre indefinible, de quien algunos creían que contaba veinte años, y que yo, en más de una ocasión, juré que alcanzaba los cuarenta. De escasa estatura, ancho y anguloso, no muy provisto de carnes ni de barbas, abundante en cabellos jamás tocados por el peine, serio las más de la veces y risueño y festivo algunas, acusaban sus ojos malicia, penetración y vivacidad, como sus delga-

dos labios burla, sarcasmo y disposición a las malas palabras.

Todo el mundo le llamaba Pepe Rojo. Yo no le conocí oficio ni beneficio, pero ello es que pagaba su escote con religiosa puntualidad. [...] <sup>78</sup>

A riesgo de apuntalar verdades de perogrullo, resulta necesario destacar en la descripción de Pepe Rojo lo mucho que el narrador obvia en su constitución, a no ser que se pretenda figurar a un personaje desnarigado, sin brazos ni piernas, esbozado apenas por sus perfiles geométricos. De ahí que —como en el caso del término “tierra caliente”— el narrador delegue a su lector implícito la facultad de complementar el retrato del personaje a fin de atribuirle las facultades que, sin ser específicas de su fisonomía particular, lo determinan dentro de la especie humana. Sin embargo, en la descripción hay también elementos que sugieren o evocan un tipo racial, en virtud de ciertas fórmulas descriptivas que la “cultura nacional” —a través, por ejemplo, de textos escolares vigentes todavía hasta hace algunas décadas o el refranero popular— considera típicas. Así, la baja estatura, la escasez de vello facial y el cabello hirsuto caracterizan los rasgos fisonómicos de indígenas o mestizos; lo que, en alguna medida, explica la sorpresa del narrador ante la “religiosa puntualidad” de Pepe Rojo que, “sin oficio ni beneficio” conocidos, podía pagar su parte en la manutención de la vivienda compartida.

Con el cambio de tono y de perspectiva que se da de un párrafo al siguiente, el narrador define en el primero las características individuales del personaje y en el postrero enuncia los estereotipos sociales. Por ello, de la visión más o menos objetiva del narrador autodiegético y sus juicios, se pasa al enjuiciamiento de “todo el mundo”, que en suma no es más que el de los otros compañeros de vivienda y su limitado conoci-

---

<sup>78</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 182.

miento de las actividades de Pepe Rojo, tan lejanas del “mundo” burocrático.

Presentado por el narrador autodiegético como un voraz lector de libros y periódicos, Pepe es pronto definido por el joven Quiñones como la antítesis de la “verdad oficial”, que remeda los gestos del poder y su cínico oportunismo. Así, tras conversar “un rato” el día en que se conocieron, Pepe no tarda en espetar a su interlocutor:

—Muy bien, señor Quiñones, muy bien. Está usted en buen camino. Yo tengo la creencia de que la patria suele ser una mala madre, pero que es siempre una excelente nodriza.

Y por lo mismo que se quedó tan serio, yo tuve que reírme, aunque aquello me molestara un tantico.

—No se ría usted —añadió— esto va en serio. Celebro que tenga usted alcances más maliciosos que este par de muchachos, pues habrá en casa con quien hablar; pero no adelante usted las narices de su perspicacia, porque podrían remacharse contra la esquina de mi formalidad. La patria es, como madre joven, incauta y descuidada, y más repara en satisfacer los caprichos de los niños que en corregir sus yerros y llevarlos por el camino de la buena crianza. Esta es la base de mi teoría. Todavía gusta esta buena mamá de bureos y zandajas, de donde resultan a los niños no pocos chichones en la frente, muchas impertinentes obstinaciones y una educación fatal. Usted la toma de nodriza, y hace muy bien; nada más hay que tener eso como única idea, sin llegar a encariñarse con aquélla hasta declararla madre, porque entonces todo se pierde. Nada, señor Quiñones; es claro que madre joven no puede tener hijos con barbas: somos niños, estamos en la época de la lactancia.<sup>79</sup>

Empleando procedimientos semejantes a los de la “segunda voz” de “Facundo”, el discurso de Pepe resulta igualmente elocuente al repre-

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

sentar, con inferencias a conductas humanas o animales, las inconsecuencias sistemáticas de las instituciones o de sus designaciones abstractas. Como una adolescente, la “patria” se divierte con nimiedades y “bureos” —en su doble sentido de “oficina administrativa de la casa real” y en el de “entretenimiento”—, no cuida de sus “niños” y los malcría complaciendo sus “caprichos”.

Por ello, los jóvenes arribistas, como Juan de Quiñones, hacen bien en alimentarse de ella, como niños mamones, sin esperar ningún reconocimiento a un amor incondicional o al sacrificio de sus egoísmos: “somos niños, estamos en la época de la lactancia”. Fiel a su “doble tono”, Pepe Rojo alaba en Quiñones el que tenga claros sus objetivos y sea capaz de reconocerse como un niño de teta; lo convierte en una entidad insuficiente y parasitaria, pero “celebra” que, a diferencia de Clemente y Julián, sea capaz —como él— de reconocerlo.

De un modo semejante al del narrador intradieético de la novela, el personaje hace mofa de su interlocutor, lo denigra y lo exalta simultáneamente, con el propósito de desenmascarar sus intenciones; pero, a diferencia de Pérez Gavilán que aprovecha su conocimiento para persuadir a Quiñones, Pepe no emplea su posición de superioridad para manipular la conducta del otro, sino para constituirse como lo diferente: como el punto de vista que se debe considerar —positiva o negativamente— y con el que se puede transigir, pero que no puede ser ni obviado ni disuelto en una “verdad” de “todo el mundo”. Su punto de vista es una opinión —presentada como “la base de mi teoría”— que se enuncia gramaticalmente mediante el presente verbal y la construcción copulativa, pero que no remite a un tiempo universal y eterno, sino al “todavía” —y al “aún” utilizado por el viejo Quiñones— de un presente no concluido, pero tampoco infinito, e indefectiblemente determinado por un espacio.

En el contexto histórico que parece evocar la diégesis novelesca, la “teoría” de Pepe Rojo resulta doblemente alucinada [?] o mentirosa [?] frente a la “verdad oficial” que los grupos liberal y conservador defendían ante la opinión pública. Por lo menos, de esa “verdad” que puede desprenderse de la carta que Santos Degollado dirigió —el 21 de septiembre de 1860— al representante británico George W. Mathew para justificar su proyecto de conciliación nacional:

Hacer ver que pertenecemos a un pueblo civilizado que pelea por principios y no por personas ni por intereses mezquinos; y que es indispensable acreditar a los pueblos cultos del mundo y a los representantes de las naciones amigas, residentes en México, que sólo aspiramos a la felicidad de nuestra patria, encaminándola por la vía del progreso, [...] <sup>80</sup>

Lucha de “principios” y no de “personas”, que la “gran ciencia” de don Sixto Liborio Vaqueril no tiene reparo en despreciar, mostrando a su discípulo Miguel Labarca la inconveniencia de “quijotear a estas horas” en que —en palabras del narrador autodiegético: <sup>81</sup>

[...] Un Estado de mucha consideración había arrojado el guante al Gobierno, desconociendo su autoridad por ilegítima y atentatoria de los derechos del pueblo, y sostenía su dicho con tres mil soldados. En otro, el gobernador disolvía el Congreso que le era hostil y declaraba el *estado de sitio*, apoyado en un cuerpo del ejército nacional que se rebelaba contra el Gobierno de la República. En otro más la guardia nacional ponía en fuga al gobernador, y su jefe tomaba por asalto el palacio de los poderes. En otro y muchos... Los periódicos declaraban que el gobierno de la nación era impotente para sofocar aquel general movimiento.

---

<sup>80</sup> Citado por Ernesto de la Torre Villar. “Desarrollo político de la guerra de Reforma” en *Historia de México*, t. 9, México, Salvat, 1978, p. 2025.

<sup>81</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 231.

El *Diario Oficial* y algún otro papel que se recibía en el Estado no decían una palabra de todo esto, y vagamente daban noticia de un desorden ocurrido en tal parte y una gavilla organizada en alguna otra.<sup>82</sup>

Entre la “verdad” del *Diario Oficial* y la de los periódicos; entre las “hablillas” de la burocracia y su propia confusión emocional, Juan de Quiñones, protagonista y narrador autodiegético, dibuja ante su lector implícito el enardecido caos que precede a la revuelta civil,<sup>83</sup> pero que, en esencia, no es más que el de su propia imaginación atormentada por los celos y la decepción. En su afán de dar sentido a los acontecimientos que observa, el narrador autodiegético confunde las dimensiones de los hechos y reniega de su sensatez y de su discreción, aceptando traicionar al gobernador que, como él mismo, enturbia sus responsabilidades públicas atendiendo al logro de sus deseos carnales y buscando, como el licenciado Pérez Gavilán, únicamente un beneficio personal. Por ello, en el momento crítico de la “combinación”, ante la flaqueza de ánimo de Juanillo, el aspirante a gobernador le dirige el siguiente alegato persuasivo:

—En cuanto a sus escrúpulos —continuó el diputado— no me llaman la atención en un muchacho que empieza a conocer mundo, pero le advierto que son una majadería. Cualquiera se reiría de usted si lo oyese. Además, yo soy su jefe, está usted comprometido y no se pertenece ya. Tendrá usted una brillante posición, adelantará en su carrera pública y se casará con esa muchacha; esto sobre todo. Pero tales ventajas no se obtienen así nomás; son la compensación de los servicios políticos, y así tiene usted la obligación de prestarlos. ¡Hombre! No se acobarde en la mejor ocasión. ¡Escrúpulos con Vaqueril! ¿Pues no sabe usted que está traicionando al Gobierno gene-

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 257 y ss.

ral, a quien debe ser lo que tan inmerecidamente es? ¡Quite usted, hombre! En política no hay escrúpulos que valgan y la gran ciencia es no perder, no caer— [...] <sup>84</sup>

Así, aunque Juanillo cree reconocer las causas de la disputa entre Pérez y Vaqueril, ignora absolutamente el trasfondo sobre el que se sustenta y es incapaz de ofrecer una visión más amplia que aquella que lo involucra personalmente. No puede definir siquiera cuál de los dos tendencias políticas representa sus verdaderos intereses. Como joven inexperto y bien intencionado, dice coincidir con la ideología liberal, pero de hecho, como pequeño propietario, es víctima de legislaciones que —como la Ley Lerdo (25 de junio de 1856), en la ya aludida situación histórica— <sup>85</sup> pusieron en precaria posición legal las fincas de quienes habían solicitado préstamos o gravámenes a las corporaciones religiosas sin documentar sus finiquitos. De ahí que la “verdad” de este narrador autodiegético sólo pueda ofrecer el suceder mediante la incorporación de los discursos ajenos; es gracias a Pepe Rojo, a Pérez Gavilán, a Vicente Torvado, y a doña Eulalia Sequedal que el lector implícito recibe información sobre la circunstancia en que el sordo y ciego Juanito Quiñones se halla envuelto. La causalidad de la narración solamente puede ser atisbada por los reproches que contra su encarnación protagónica dirige el narrador intradiegético, que no desaprovecha la ocasión para degradarlo hiperbólicamente dando a sus conductas juveniles calificativos de profanación e impiedad:

Bien pronto supe yo a qué atenerme, y dominado por los diabólicos sentimientos que sin yo advertirlo me invadían, guardaba mi secreto

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 307-308.

<sup>85</sup> *Cfr.* Lesley Byrd Simpson. “XXII. Juárez, el hombre de la ley”, *Muchos Méxicos*, trad. Lesley Byrd Simpson y Luis Monguío, 4ª reimp., México, FCE, 1995 (Selección de Obras de Historia), particularmente pp. 268-269.

como un tesoro, y enfrenaba la lengua, que en alguna ocasión quiso dejarse llevar por la vanidad y dar a entender que estaba al cabo de todo.<sup>86</sup>

Sugestionado por ese falso saber “diabólico”, el joven Quiñones cree estar en control de su situación, al menos en cuanto a su “carrera pública” se refiere. Sin embargo, una noche de octubre, Juanito, siguiendo los consejos de Pérez Gavilán, ronda la calle donde vive Remedios y encuentra a su competidor, Miguel Labarca, que busca también mirar entre la sombras la figura de la pedreña. Sin poder contener los celos, avivados al salir Remedios a recoger un ramillete lanzado a su balcón por Miguelito, Quiñones arroja una piedra a la ventana, lo que desata la agresión del otro enamorado. Trenzados luego en una lucha que Juanillo desarrolla con “ruda torpeza del toro embravecido”, Miguel recurre a su arma para repelerlo; lo que atrae la presencia de la “inútil policía nocturna” y pone en fuga a Quiñones.<sup>87</sup> Sintiéndose burlado por todos y furioso, —mucho más tras el anuncio del matrimonio de su novia con Labarca— Juanillo, ya en noviembre, busca y encuentra sosiego en su entrevista con Remedios. Rechazado en la entrada por una criada, salta por el balcón de su recámara el día del aniversario luctuoso de su madre.

Páginas más adelante, Quiñones descubrirá que la pedreña se ha negado a consentir en el matrimonio acordado por su tío y que ha creído siempre que los ramilletes son arrojados por él, confiada en los falsos informes de Andrea, la criada cómplice de las intrigas —que es asimismo quien niega a Juanillo la entrada a la casa del ausente coronel.<sup>88</sup> A partir de ese momento, todas sus ilusiones de ascenso comienzan a tambalearse, al percibir la relevancia de Cabezudo en la “combinación”

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>87</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 263 y ss.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 294 y 311.

de Pérez Gavilán. Con la decisión de salvar el honor de su amada, se acerca más a doña Eulalia y comienza a dudar de las intenciones de su mentor político. Sabrá también, por boca del propio Miguel, que el licenciado Pérez Gavilán fomentaba —como en su propio caso— los deseos del joven diputado de contraer nupcias con Remedios<sup>89</sup> y —mediante otros informantes— que Roquete y Carriles, aliados y hábiles alcahuetes de Vaqueril, no despreciaban ninguna ocasión para mantener a Pérez al tanto de los pormenores de la intriga. Con todo esto, es fácil conjeturar que la compleja “combinación” del futuro gobernador tenía como objetivo distraer la atención de doña Eulalia Sequedal aprovechando que, de acuerdo con su diagnóstico:

[...] Doña Eulalia está enamorada de Miguel.

—¿De Miguel? —exclamé espantado.

—Sí, señor; pero con amor de suegra. Si Miguel no se casa con Candelaria, a la gobernadora le va a dar algún mal grave. Candelaria quiere simplemente casarse con Miguel. De ahí se infiere que la gobernadora se interese en que usted prospere en sus amoríos con esa muchacha, a fin de chasquear al novio y atraerle hacia su hija. En cuanto a lo que Vaqueril pueda intentar, francamente, a doña Eulalia le importa poco: una infidelidad más o menos, no es cosa que le preocupe; pero sí quiere verle descalabrado por castigo y burlarse de él.<sup>90</sup>

Ese personaje de “acento golpeado y breve”<sup>91</sup> —¿yucateco?—, sin más recurso que las pasiones de sus adversarios —y de sus aliados— transforma rápidamente la apacible condición de la ciudad, sin derramar una gota de sangre —salvo, tal vez, la del dos veces agredido Miguel Labarca— y sin un solo muerto. Distrae a doña Eulalia —“mucho más pers-

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 261.

picaz y lista que Vaqueril”<sup>92</sup> con el fin de arrebatarle a su marido —y a ella— la gobernatura del estado y enfrentarlo a sus subalternos más cercanos. Sin embargo, es muy tarde cuando el joven narrador autodiegético y protagonista, Juan de Quiñones, se percata de los hilos que lo convirtieron en marioneta de Pérez Gavilán y de sus propios deseos, por lo que está impedido para narrar el suceder causal de la novela, dando a las breves alusiones del narrador intradiegético y, sobre todo, a los otros personajes una relevancia informativa poco frecuente en la novelística de corte tradicional.

Como en *La bola*, la confianza renovada en el amor de Remedios tiene un alto precio en las expectativas del personaje. Luego de enterarse del pacto entre José I. Pérez Gavilán y Cabezudo —que al transformar en general al coronel coloca a la pedreña fuera de sus alcances sociales—, el infortunado Juanillo será víctima de una “celada”, elaborada con toda premeditación por la esposa del gobernador Vaqueril. Citado en la casa de doña Eulalia —en compañía de Carriles, Candelarita, el mismo Miguelito Labarca y otros dos invitados— las hazañas más memorables de su vida son ridiculizadas —sin permitirle derecho de réplica— poniendo al descubierto su relación con Remedios —tan repetidamente negada por él— y en entredicho el buen nombre de su amada:

—¡Qué chasco les ha dado a los tenorios! —exclamó Candela.

Y como los presentes estuvieron de acuerdo, todos los ojos se volvieron a Miguel, que se puso súbitamente pálido, tomando a poco un color encendido. Doña Eulalia comprendió que había llegado al punto que buscaba, y con la satisfacción del tigre hambriento que desgarrar a su presa, continuó:

—Vaya, hombre, no se enfade por esto, que es una bonita aventura. En medio de una revolución en que se pelea sin cuartel, al saber

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 271.

que la novia estaba amenazada, correr en su auxilio y salvarla de sus enemigos entre las balas, desafiando la muerte, y luego tomarla en brazos, montar a caballo y correr con ella por campos y bosques, durante una noche y un día.

—¡Carambola!

—¡Eso parece novela!

—Pues es verdad.

—Señora —dije irritado y aturdido a la vez— eso no es cierto.

—Estamos entre amigos de confianza que guardarán el secreto —contestó ella riendo.<sup>93</sup>

Enfrentado a su —hasta entonces— ignorante, despechado y maldiciente rival, Juanillo es arrojado de la casa antes de poder agredir nuevamente a Miguel Labarca por insultar a Remedios. Al salir, tropieza con Abundio Cañas, quien —además de haber mantenido bien informado a Pérez Gavilán de las actividades de don Mateo en San Martín de la Piedra—<sup>94</sup> se ha dado tiempo para comunicar a doña Eulalia y sus contertulios las hazañas de Quiñones en la “bolita”. Desenmascarado e insultado, despojado de su autoestima, pero seguro de un amor correspondido, el joven narrador autodiegético transforma sus angustias de noctámbulo perseguidor de un ofendido *alter ego* en afiebradas pesadillas:

[...] En medio de la oscuridad mi imaginación veía grotescas figuras que luchaban a muerte, abrazándose, retorciéndose, golpeándose hasta saltarse los sesos. Don Mateo, Miguel y yo nos encontrábamos frente a frente, [...] De pronto me arrojaba yo sobre uno de ellos y de un golpe le ensangrentaba horriblemente la cara; el otro me asestaba un puñetazo; pero agarrándole yo la garganta daba con él en tierra, [...] Acudía el primero al ataque, y entonces todos tres nos con-

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 334-335.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 309.

fundíamos, formando un solo cuerpo hecho un nudo de miembros, [...] Algunos quejidos leves se escapaban al más débil de los tres, [...] algún brazo cedía al cansancio o al dolor, o se rendía a la muerte; [...] Las respiraciones eran ya estertores de moribundo. Los oídos me zumbaban, cegaban mis ojos, mi cerebro se entorpecía... pero aún sentía yo la vida en el deseo implacable de matar.<sup>95</sup>

Transcurso grotesco de la imaginación a las acciones, de la suspicacia a la adoración, de la rabia del celoso a la renuncia del amante, el protagonista, en compañía de Pepe Rojo, busca a su rival, por la ciudad alborozada con el triunfo del Gobierno general, para hacerlo declarar que nada ha recibido de Remedios. Lo encuentra al fin en la plaza y ambos se encaminan, junto con el remiso estudiante, a la casa que comparten con los otros escribientes. Ya a solas, Quiñones, sin poder conseguir de Labarca un desmentido público, lo conmina a sostener la palabra de matrimonio entregada a Cabezudo:

—No sea usted necio —dijo resueltamente el joven— ni haga usted ridículas comedias conmigo.

—¿Qué dice usted?

—Que quiere usted casarme con su antigua querida, con la querida actual del gobernador, con una mujer despreciable, que es casi una...

El frasco estaba sobre la mesa y de allí le tomé. El ruido de los pedazos de cristal que cayeron por el suelo ahogó el grito que lanzó Miguel, al rodar a mis pies bañado en sangre...<sup>96</sup>

La “patria” transformada en “una mala madre”, la “política” y las “ideas” entendidas como “la gran ciencia” de “no perder, no caer” y el liberalismo visto como una “*sociedad patriótica mutualista*” de obreros fal-

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 342-343.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 351.

Los hechos permiten reducir los grandes procesos históricos a su impacto concreto en la vida cotidiana, despeñándolos del ideal, pero narrándolos como “cosa interesante” en el anecdotario de quienes transcurrieron en los hechos sin poder esclarecerlos. El pueblerino Juan de Quiñones no es en *La gran ciencia* un actor del drama social —emulación paródica de la guerra de los Tres Años o de otras tantas luchas—, sino el espacio en que ese drama se desarrolla, inmerso, a su vez, en una pequeña capital provinciana. Padece —como la mayor parte de la población en aquellos días— una pugna de intereses que le son ajenos o de los que tiene poca conciencia. La “excelente nodriza” y sus caprichosas recompensas, el “ángel” y sus “teorías románticas” aprendidas “en las novelas”, conviven y se enfrentan —como en el sueño “grotesco” de Quiñones— en el venal idealismo de Miguel Labarca o en el candoroso e ingenuo pragmatismo de Cabezudo.

Ante esas “verdades” “auto-anuladas”, Sancho Polo pide a su lector implícito que utilice sus oídos para ver los hechos, tras la suntuosa apariencia de las palabras, y que emplee sus ojos para oír, entre el tupido follaje de los árboles, la vibración del bosque.

### III. La tercera salida de Juan de Quiñones

#### A. *El Cuarto Poder* o el interregno fársico

El código literario, entendido como un “sistema modelizador secundario”, supone en la obra novelística el empleo de un gran número de subcódigos, todos ellos reorganizados de un modo peculiar en cada caso.

Asimismo, en la comunicación cotidiana, los mensajes humanos se hallan cifrados a partir de códigos complejos, basados en relaciones espacio temporales y perceptuales, más o menos convenidas, que desbordan los estrechos límites del sistema lingüístico en su concepción restringida. En español, por ejemplo, los pronombres personales, los adverbios y las preposiciones son claros tipos del empleo contextual de los recursos de la lengua como sistema abstracto y de la relatividad semántico referencial a que están sujetos. “Aquí” o “allá” tienen sentido solamente con respecto a un espacio convencional —una habitación, un territorio, un mapa, un texto o un concepto— y únicamente en función de los interlocutores involucrados —un “tú” y un “yo” capaces de intercambiar sus papeles. Sin embargo, esta cualidad, tan evidente en esos deícticos, pasa no pocas veces inadvertida en el empleo de los sustantivos, los adjetivos y los verbos.

Como resultado de esa misma relación históricamente convencional —aunque arbitraria cognoscitiva u ontológicamente— entre los planos del contenido y la expresión en las lenguas naturales, la diversificación de normas lingüísticas presupone una diferenciación de los usos comunicativos peculiares de las comunidades hablantes, los grupos sociales o profesionales o las diversas regiones en que un mismo sistema lingüístico posee inteligibilidad, ya que éstas operan conjuntamente con otras formas de comunicación social. Así, expresiones consideradas

como frecuentes y totalmente aceptables dentro de una norma lingüística, pueden parecer ambiguas, inapropiadas o soeces en otra diferente.

En tanto “sistema modelizador primario”, la lengua, pues, no remite directamente a los fenómenos que describe, sino, cuando más, a la organización comunicativa —lingüística y paralingüística— en que se cifran los mensajes, y al lugar que ocupan en ella tanto la tradición lingüística como los rasgos diferenciales entre los referentes que cada comunidad humana considera pertinentes o significativos.<sup>1</sup> Sin embargo, esa apropiación comunitaria del sistema abstracto de la lengua, lejos de realizarse de un modo lógico o racionalista, arrastra consigo no sólo los valores afectivos, mágicos y evocadores de las sensaciones, sino también organizaciones jerárquicas, administrativas, laborales, ideológicas, históricas, mitológicas, etcétera, que le ha conferido su función modelizadora. Como sistema de comunicación, la lengua hablada es —además de un código doblemente articulado, convencional y arbitrario— un entrecruzado de códigos prosódicos, retóricos, contextuales y referenciales, que los hablantes articulan y reconocen en función de los deberes y las conductas que corresponden a su inserción en la vida social, y a su acuerdo o su desacuerdo con ellos.

Como en el caso de la lengua, los valores significantes y semánticos puestos en operación por el código literario no se restringen únicamente a los elementos inmanentes de la obra, sino que se articulan en función de los contenidos intrínsecos y extrínsecos con los que un texto artístico entra en relación; por ello, para Yuri M. Lotman:

---

<sup>1</sup> Los trabajos lingüísticos han documentado un gran número de casos respecto a las diversas organizaciones semánticas posibles de, por ejemplo, el espectro cromático, el empleo de los rasgos distintivos de la fonética, la organización sintagmática y categorial de las lenguas, etcétera. Entre otros trabajos importantes se pueden consultar: Edward Sapir. “El lenguaje y el medio ambiente” y Benjamin Lee Whorf. “La relación entre lenguaje y pensamiento y conducta habituales” en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada [...]

[...] la lengua natural posee en sí misma una determinada jerarquía de estilos que permite expresar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vistas [*sic*] pragmáticos. La lengua construida de este modo modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador.

[...] allí donde existe un solo lenguaje posible no surge el problema de la correspondencia o no correspondencia de su esencia modelizadora respecto al modelo del mundo del autor. En este caso, el sistema modelizador del lenguaje no queda al descubierto. Cuanto mayor es la posibilidad de elección, tanto mayor es la cantidad de información que comporta la estructura misma del lenguaje y tanto mayor la nitidez con que se pone al descubierto su correspondencia con uno u otro modelo de mundo.

Y es porque el lenguaje del arte modeliza los aspectos más generales de la imagen del mundo —sus principios estructurales (en una serie de casos el lenguaje se convertirá en el contenido esencial de la obra, en su mensaje)— mientras que el texto se cierra sobre sí mismo. Esto ocurre en todos los casos de parodias literarias, de polémicas, en aquellos casos en que el artista define el tipo mismo de relación con la realidad y los principios fundamentales de su reproducción artística.

Por consiguiente, no se puede identificar el lenguaje del arte con el concepto tradicional de la forma. Es más, al recurrir a una determinada lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales sean portadores de contenido.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988 (Fundamentos, 58), pp. 30-31.

Desde una perspectiva dicotómica —que presupone la oposición entre lenguajes artísticos y no artísticos—,<sup>3</sup> Lotman replantea en estos párrafos el problema del “escritor” como intérprete de un “modelo de mundo” que no corresponde con el suyo; particularmente en el caso de las “parodias literarias” y las “polémicas”, donde necesariamente existe más de un “lenguaje posible”; es decir —para usar la terminología más cercana a Bajtín—, donde el lenguaje deja de ser “unívoco” para volverse “bivocal”, confrontando al “autor” con sus lectores, que perciben la obra como creada con un lenguaje ajeno. De ahí que para Lotman, las obras “bivocales”: “polémicas” o “paródicas”, aumenten su contenido informativo, pues remiten simultáneamente a la reproducción de más de un “modelo de mundo”.

En otros términos, Lotman establece la correspondencia entre “lenguaje artístico” y “modelo de mundo” reproducido, por lo que la “elección” del material lingüístico no es un problema exclusivamente estético o formal, sino que se vincula estrechamente con las valoraciones sociales de los “lenguajes artísticos” frente a los empleos no artísticos de la lengua y a los contenidos éticos y pragmáticos implicados por ella en “una época dada”. De ahí que, cuando el “lenguaje” se convierte “en el contenido esencial de la obra” el texto deje de ser el vehículo del “mensaje”, se cierre “sobre sí mismo” y adquiera una cualidad polisémica, dable ante todo a los sucesos o los objetos naturales.

De frente a la determinación de los empleos sociales de los lenguajes artísticos y no artísticos —en el caso de Lotman— o ante la construcción social de los “géneros discursivos” —en el caso de Bajtín—, la noción de lengua como sustancia signifiante y material de la literatura encara —como lo hace también Roland Barthes— la problemática de los límites del conocimiento, de las formas de acceder a él y,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 346 y ss.

desde luego, de los controles y las insubordinaciones a que su enunciación se ve sujeta:

Resulta de buen tono en la actualidad impugnar la oposición entre las ciencias y las letras en la medida en que unas relaciones cada vez más numerosas —ya sea de modelo o de método— vinculan a estas dos regiones y borran a menudo sus fronteras; y es posible que esta oposición aparezca un día como un mito histórico. Pero desde la perspectiva del lenguaje —que aquí es la nuestra—, esta oposición es pertinente; por lo demás, lo que ella pone de relieve no es forzosamente lo real y la fantasía, la objetividad y la subjetividad, lo Verdadero y lo Bello, sino solamente unos diferentes lugares de la palabra. Según el discurso de la ciencia —o según un cierto discurso de la ciencia—, el saber es un enunciado; en la escritura es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, es dado como el producto de una ausencia del enunciador. La enunciación, a su vez, al exponer el lugar y la energía del sujeto, es decir, su carencia (que no es su ausencia) apunta a lo real mismo del lenguaje; reconoce que el lenguaje es un inmenso halo de implicaciones, efectos, resonancias, vueltas, revueltas, contenciones; asume la tarea de hacer escuchar a un sujeto a la vez insistente e irreparable, desconocido y sin embargo reconocido según una inquietante familiaridad: las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta.<sup>4</sup>

Como esencia misma del discurso literario, la enunciación lingüística de un “espacio semántico de representación” supone, pues, la “carencia” de un enunciador, ya que en esa inaccesibilidad del que enuncia, en su distancia temporal o espacial, en su inexistencia corpórea, es que se

---

<sup>4</sup> Roland Barthes. *El placer del texto* seguido por *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán 10ª ed., México, Siglo XXI, 1998 (Teoría), p. 126.

afinca la existencia de un “sistema modelizador secundario” y su manifestación concreta en el discurso de la ficción. Crear un discurso fingido, dirigido a la “carencia” de un público por una voz que sólo tiene manifestación concreta en su discurso, es para Roland Barthes el trasfondo diferencial entre la literatura y el discurso científico, ya que esa voz de los textos preexiste y subsiste con independencia de su autor —histórico o explícito—, pues él mismo no es más que el portavoz de otros tantos discursos y —de alguna manera, como el endemoniado de Nuevo Testamento— su continente: el encargado de darles forma y misión. Enunciar algo es, ya de por sí, suponer las condiciones en que la comunicación se hace posible; dar por hecho la existencia de un enunciador y de un receptor que comparten un sinnúmero de códigos aprendidos y la relevancia que el mensaje pueda tener en función de esos códigos y en su relación con todas las implicaciones de lo percibido y todas las intuiciones instintivas y culturales a las que, premeditadamente o no, se encuentra vinculado. Así, el discurso existe en la medida en que puede ser descodificado y con ello adquiere la independencia que le otorgan los sistemas sociales de interacción comunicativa. Gracias a esa institucionalidad de los códigos, la literatura es capaz de ficcionalizar al autor y a su lector, al narrador y al narratario, y transformar el mensaje literario en un entramado complejo que establece sus propias reglas de descodificación, sin dejar, no obstante, de ser tributario de los convenios sociales.

El enunciado es así otra abstracción que se propone solamente como modelo explicativo de las categorías lingüísticas —en su sentido restringido— sobre las que opera una gramática ideal; es decir, inducida de las hablas. Pero basta ubicar cualquier enunciado más allá de su función metalingüística para que se pueble de todos los sentidos y significa-

ciones que no son pertinentes para el ejemplo gramatical o la formulación científica.<sup>5</sup>

Vista como una manifestación enunciativa, y no como un conjunto de enunciados, la novela se constituye en ese punto de encuentro entre “un autor” y un lector, al que se le permite instaurar su propio “espacio semántico de representación”, y partir de un punto de vista específico —la voz narrativa— para recrear las circunstancias en que esas enunciaciones parecen producirse y aquéllas de las que son producto. Así, en el ciclo de *Novelas Mexicanas* de Emilio Rabasa, el lector se encuentra ante un autor implícito, Sancho Polo, que emplea el recurso de una voz narrativa, el viejo Juan de Quiñones, para relatar el anecdotario vital de un personaje, el joven Juan de Quiñones, con el propósito de dilucidar las experiencias que llevaron al narrador a decepcionarse de la “carrera pública” y retornar a su pueblo natal.

Desde esa perspectiva, la veracidad que Sancho Polo atribuye a los juicios del viejo Juan de Quiñones remite solamente a ese punto de vista sobre los hechos que relata, pero no necesariamente corresponde con los suyos y su punto de vista. Esto resulta más evidente al interpretar el sentido general de la trama como el choque entre los valores idiosincrásicos del personaje y “las prácticas de la vida común”, frente a las que el narrador, el viejo Quiñones, muestra siempre una reserva moral, muchas veces irónica.

Dando a Sancho Polo la capacidad de urdir la diégesis, resulta obvio que considera anacrónica la idiosincrasia de su narrador personaje que, teniendo constantemente la posibilidad de lograr sus objetivos eróticos y sociales, sacrifica todas las oportunidades en aras de ideales ya irrealizables. No piensa nunca en fugarse con Remedios; traicionar a

---

<sup>5</sup> Como simple ilustración puede aducirse el ejemplo que Barthes toma de Valéry en Roland Barthes. *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, 11<sup>a</sup> ed. México, Siglo XXI, 1997 (Teoría), pp. 206-207.

Cabezudo sumándose al bando de Coderas; rescatar a su madre de la cárcel, con sus amigos del barrio del Arroyo, y evitar su muerte; seguir los consejos de Pérez Gavilán y arrebatarse a Miguel Labarca su posición. Ninguna de esas u otras posibilidades —legítimas y aceptables dentro de las circunstancias sociales que caracterizan ese “mundo al revés”— son consideradas como factibles por Juan de Quiñones, quien, por el contrario —como voz narrativa—, las considera indignas. Igualmente notable resulta que el narrador confiera a su circunstancia histórica el calificativo de “bola”, sin percatarse que se encuentra en mitad del conflicto ideológico más importante en la Historia del siglo XIX mexicano: La Guerra de Reforma, en la que inclusive dice haber asumido la posición liberal.

Por otra parte, aunque más difícil de ubicar, la postura del autor implícito, Sancho Polo, tampoco parece coincidir con la del entonces periodista y futuro gobernador de Chiapas (1891-94), Emilio Rabasa. El cínico desprecio por el idealismo de Juan de Quiñones, la crueldad con que Sancho Polo hace evidente la ingenuidad y la indefensión de su personaje ante Coderas, doña Eulalia o Pérez Gavilán, al confrontarlo con ellos sin dotarlo, siquiera, de la más inocente de las malicias o la más pequeña capacidad de acción, no resultan en absoluto consecuentes con la didáctica moral que podría esperarse de un Juez Primero de lo Civil (1883-85), destacado defensor del Estado de Derecho y diputado en la legislatura oaxaqueña (1881-83 y 1885-86), como ya lo había sido para entonces el autor histórico de las *Novelas Mexicanas*.<sup>6</sup>

En ese sentido, entender la concepción de Sancho Polo sólo como una máscara para ocultar las opiniones auténticas de Emilio Rabasa parece, además de una solución simplista, una hipótesis casi difamatoria,

---

<sup>6</sup> Cfr. Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selec. de..., t. I, México, Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II Serie, 17), pp. 47 y ss.

sobre todo si se considera que la última novela del ciclo, *Moneda falsa*, aparece ya con el nombre del novelista y el seudónimo entre paréntesis.

Sancho Polo es, como Juan de Quiñones, una ficción narrativa que permite a Rabasa fijar el auténtico sentido del anecdotario de su personaje, particularmente en la última parte del ciclo, correspondiente a la tercera y final salida de Juanillo de su natal San Martín de la Piedra.

Al igual que el Ingenioso Hidalgo, Juan de Quiñones abandona en tres ocasiones su pacífica vida pueblerina, buscando la fama del mundo y los méritos que lo hagan agradable ante su amada. En *La bola* se ve obligado a un breve exilio en la finca de los Llamas —por cierto, voraces lectores de las obras de Dumas padre—; en *La gran ciencia*, parte a la capital del estado con el fin de encontrar a Remedios, y finalmente, en *El Cuarto Poder* y en *Moneda falsa*, se ve obligado, tras la muerte del padre Marojo, a alejarse de su terruño frente a la persecución del nuevo jefe político, indignado por sus agresiones a un diputado local y su traición a Vaqueril. Así, la referencia estructural a la obra máxima de Cervantes es doble, recreando, por una parte, la dualidad entre el narrador del *Quijote* y Cide Hamete Benengeli, y, por otra, las desventuras de un joven, social y moralmente inadaptado, que terminará sus días en el retiro pastoril que él mismo se ha asignado.

Y precisamente en esa reminiscencia estructural es que parece posible establecer el papel de Sancho Polo y su intención narrativa. En un largo ensayo, *La interpretación simbólica del “Quijote”* —reproducido en el número de marzo de 1888 a marzo de 1889 en *La República Literaria*—, el joven poeta y crítico español, prematuramente fallecido, Manuel de la Revilla (1846-1881), ofrece su punto de vista, a contrapelo de la decimonónica perspectiva romántica de la pugna entre realismo e idealismo, acerca de la intención literaria de Cervantes:

[...] El fin que en ella se propuso fué ridiculizar la literatura y el ideal caballerescos; la forma que adoptó para llevarlo á cabo fué la novela, es decir, el género en que más sobresalía. Admitido este medio de desarrollar su pensamiento, debiéronse ofrecer á su espíritu dos caminos para realizarlo: [...] El primero, de que eran modelos los poemas burlescos de Berni, Bojardo, Pulci y Ariosto (si el de éste puede considerarse tal,) consistía en parodiar las leyendas caballerescas con tal exageración de colorido que provocara la risa y el escarnio, procedimiento característico de los llamados poemas héroicómicos, seguido también en cierto modo, pero con mayor bufonería, por Rabelais en su *Pantagruel*. El segundo, que fué el imaginado por Cervantes, consistía en pintar, dentro de las condiciones del arte más vigorosamente realista, la oposición entre el ideal caballeresco y la realidad de la vida, fingiendo un personaje que, tomando en serio los delirios de los libros de caballerías, se propusiera en pleno siglo XVI realizar por sí mismo, en su persona, y con la sola ayuda de sus fuerzas individuales, el ideal de la andante caballería.

Los obstáculos, las decepciones, las ridículas caídas á que había de dar lugar tan descabellado propósito, constituían la más acabada sátira de un ideal que al convertirse en hecho se trocaba en insensata locura y cuya contradicción con la realidad aparecía patente. Este procedimiento, sin duda el más seguro para obtener el apetecido resultado, llevaba á Cervantes indefectiblemente, y sin que él lo sospechara, á plantear el problema que descubre en su libro la crítica moderna. [...]<sup>7</sup>

Claro en su enfoque histórico de la problemática literaria, Manuel de la Revilla ubica con precisión los propósitos estéticos de Cervantes, aun cuando su procedimiento de análisis no considera el origen popular de “las condiciones del arte más vigorosamente realista”, de la que partici-

---

<sup>7</sup> Manuel de la Revilla. “Interpretación Simbólica del ‘Quijote’” en *La República Literaria*, Revista de Ciencias, Letras y Bellas Artes, Año III, Tomo IV, marzo 88-marzo 89, Guadalajara, 1889, pp. 195-196.

pa también la creación de Rabelais. Sin embargo, eso en nada demerita su agudeza crítica, que define con gran precisión las causas fundamentales de la interpretación, más generalizada durante el XIX, de la obra cervantina:

[...] para adivinar en su obra el sentido simbólico que se le atribuye, ha sido preciso que llegue una época en que no exista un ideal aceptado por todos los hombres, en que la duda y la desesperación atormenten las conciencias, en que el idealismo y el positivismo traben reñida batalla en todas las esferas de la vida. Esta época ha visto en el *Quijote* lo que ella lleva dentro de sí misma, [...]<sup>8</sup>

Emanada de las propias contradicciones ideológicas de la época, la interpretación romántica de la gran novela de Cervantes enfatizaba particularmente la derrota del individuo ante la indiferencia social o ante la inercia de las costumbres; de ahí que Manuel de la Revilla se ocupe de precisar el sentido cómico y paródico que, en la época de creación del *Quijote*, jugaban el tosco pragmatismo de Sancho Panza y el alucinado idealismo del Hidalgo. No obstante, en el mismo ensayo de De la Revilla como en la interpretación que el siglo XX ha realizado de la obra, el valor germinal de la contradicción entre “ideal” y “realidad” marcada por los dos protagonistas mantiene su vigencia, pues ni Cervantes ni sus contemporáneos podían sustraerse a las transformaciones que el aumento poblacional y el resurgimiento de las ciudades, la colonización de América y la economía mercantil introdujeron, lenta pero sistemáticamente, en las creencias y los modos de vida de las naciones europeas.

Realismo e idealismo, Estado metafísico y Estado positivo o real, resuenan en las frases del joven crítico español; él mismo actor y espectador de ese momento en que no existe “un ideal aceptado por todos

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 180-181.

los hombres, [...] en que el idealismo y el positivismo” traban “reñida batalla en todas las esferas de la vida”.

No obstante, hacia 1888, lejos de tratarse de una batalla ya decidida, la pugna entre idealismo y positivismo se vivía en México con toda intensidad.

Después de la creación, en 1868, de la Escuela Nacional Preparatoria —y su plan de estudios basado en las ideas de orden y progreso del positivismo— y el ascenso al poder del general Porfirio Díaz entre 1876 y 1877 —por la doble vía de las armas y de la elección, quien en su segundo periodo presidencial trató de conciliar los intereses del capitalismo extranjero con los de los terratenientes y la Iglesia para sustentar la industrialización del país, bajo el lema de “poca política y mucha administración”—,<sup>9</sup> la “reñida batalla” se había trasladado del campo de las armas al de las letras. Pero continuaba vigente, no solamente por las deficiencias que, en la práctica, había demostrado la aplicación de la Constitución de 1857, sino también por la resistencia que la estructura social —basada en vínculos afectivos, familiares, territoriales, religiosos y comunitarios— había opuesto al racionalismo individualista del capitalismo industrial.

No obstante, la carencia de “un ideal aceptado por todos los hombres” no era nueva en el país y José Tomás de Cuéllar da cuenta de ella a lo largo de la primera serie de *La Linterna Mágica*. Personajes como Sánchez en *Las jamonas (Secretos íntimos del tocador y del confidente)* o como don Pepe García en *Isolina la ex-figurante (Apuntes de un apuntador)*, ambas de 1871, son ejemplos precisos del individuo oportunista que aprovecha su posición dentro de una comunidad para sacar ventaja material y enriquecerse, abrupta y desmesuradamente. El funcionario pú-

---

<sup>9</sup> Ernesto de la Torre Villar. “Segundo periodo presidencial de Díaz e inicio de su reelección hasta 1910” en *Historia de México*, t. 10, México, Salvat, 1978, pp. 2273 y ss.

blico que aprovecha lo improvisado de las leyes —o el cacique que se nutre de su impunidad ante el Estado— era ya perfectamente visible a los ojos de “Facundo”, quien lo vincula amplia y despiadadamente a los vaivenes de su circunstancia histórica y social:

Sánchez, como hemos dicho ya, era un personaje nuevo, fruto maduro del *anden y téngase* de nuestras cosas, como resultado inmediato del torbellino revolucionario. Sánchez, oscuro, pobre e ignorante, hubiera muerto en su pueblo llorando (*sic*) por unas cuantas buenas gentes.

Pero diole por cursar la ciencia política con el tendero de su pueblo que recibía algunos periódicos de México; fue amigo del prefecto, y como tal tuvo que ver, primero con la Junta Patriótica, después con el Ayuntamiento, luego con la Junta de Instrucción Pública; y poco a poco Sánchez, el oscuro Sánchez, se fue haciendo persona; no aprendió la política ni la historia, ni en otros libros, sino de oídas con los que hacen la política, que son los verdaderos maestros.

En poco tiempo ya Sánchez sabía que la política eleva a los hombres.

Que en política el fin justifica los medios.

Que se debe trabajar para sí propio, haciendo creer que se trabaja por los demás. [...]

Que es necesario tener mucho cuidado con el patriotismo, porque éste suele, si es bueno, ser un ingrediente que destruye las más sólidas bases de cierta política.

Que es necesario tener mucho cuidado con el corazón, porque los políticos no deben tenerlo. [...]

Cuando Sánchez supo todo eso, fue ya político y aún se lanzó al editorial con brío y con fe, para ceñirse el doble laurel de periodista. [...]

Sánchez, en esa época feliz de la desamortización, no necesitó más que abrir la boca para decir en papel sellado: *esto es mío*.

No se necesitaba más. Cierto es que la ley había tenido la honra-

dez de decir *vendo*; pero los compradores sabían mejor que la ley dónde les apretaba el zapato, y compraban con todos los requisitos legales, suprimiendo la insignificante formalidad de entregar el dinero. [...]

Cuando Sánchez tuvo un papel en la mano, en que la ley lo investía con el carácter de presunto dueño, Sánchez haciendo poco caso del *presunto*, vendió lo que no podía comprar porque no tenía con qué.

Y resolviendo con facilidad el difícil problema de vender lo que no había comprado, encontró la piedra filosofal.<sup>10</sup>

“Personaje nuevo”, testimonio y testigo de los nuevos haceres y saberes de la sociedad, Sánchez no consigue, al final de su periplo, salir del oscuro anonimato y termina renegando, como Amalia —su contraparte femenina—, de la ingratitud de quienes antes lo adulaban. Víctimas inconscientes de las mismas ideas que les permitieron alcanzar el reconocimiento social, Amalia y Sánchez, depauperados y envejecidos, concluyen sus vidas, la una a través del suicidio y el otro en el retiro forzado del “fósforo”, café con aguardiente: “el guano de todos esos cerebros a medio vivir y de todos esos estómagos a medio comer que forman el elenco de los de levita”,<sup>11</sup> con el que entretiene sus ocios, mientras aguarda la anhelada oportunidad que nunca llega.

Construida a partir de varias historias de amor irredimible, *Las jamonas* se centra en dos parejas ligadas casi fortuitamente por la ley no escrita del beneficio mutuo: Amalia y Sánchez, y Chona —Encarnación— y Carlos. Amalia, insegura de lo permanente en la posición social de Sánchez y unida a él sólo por el acuerdo mutuo del concubinato, decide suscitar y alimentar el amor de un joven pretendiente, Ricardo, cre-

---

<sup>10</sup> José Tomás de Cuéllar. *Las jamonas* en *Los relatos de costumbres*, pres. de Malena Mijares, México, Promexa, 1985 (Gran Colección de Literatura Mexicana), p. 134-135.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 247.

yéndolo un partido más consistente y manipulable que Sánchez. Chona, por su parte, que se ha casado con Carlos por un acuerdo económico entre sus familias, se ve súbitamente admirada y adulada por un íntimo amigo de su esposo, Salvador, quien consigue hacerla pensar, a través de la más empalagosa exaltación romántica, que solamente ella ha sido capaz de hacer que surja en él, en su corazón, el más depurado platonismo espiritista.

Contraste entre el comerciante burgués y el provinciano arribista, entre la mujer sin prejuicios y la dama elegante, *Las jamonas* retrata la inestabilidad en que el “torbellino revolucionario” había sumido a la sociedad mexicana y los efectos directos que ésta había provocado en las relaciones humanas. Liberadas por el anonimato de la urbe de las cortapisas tradicionales, ambas “jamonas” se ven envueltas en el torbellino de sus pasiones, desatadas ante la insistencia de sus enamorados. Hábiles en el control emocional de sus pretendientes y de sus consortes, desafían —como ellos— la cada vez más extensa frontera entre lo prohibido y lo permisible, haciendo uso impecable de sus capacidades de seducción. Sin embargo, ninguna de las dos, ni Chona ni Amalia, logran escapar a sus impulsos, pero tampoco consiguen legitimarlos, por lo que, aunque de modos diferentes, terminan por asumir su frustración.

En el extremo masculino, Carlos, sabedor de la infidencia espiritual de Chona, formula su dilema del modo más escueto: “Mato a Salvador, o me callo”, con lo que —a través de un conjunto de simplificaciones paródicas de las románticas tramas romancescas o de Balzac— desglosa su incapacidad para tomar una decisión que lo satisfaga. No ama a Chona, no quiere un escándalo, pero el peso de una antigua moral lo mantiene en ascuas: “«Hay una ley estúpida que se le cuelga al marido del cuello, obligándolo a que el día que quiera recobrar su honra perdi-

da, publique previamente su deshonor y la pruebe.»<sup>12</sup> La alternativa esquemática de Carlos revela en su simplicidad la confrontación ya patente en el aprendizaje político de Sánchez: “trabajar para sí propio, haciendo creer que se trabaja por los demás”.

Desde la perspectiva individualista de estos personajes masculinos, la tradición tiene el peso de una “ley estúpida” en que se muestra la imposibilidad de conciliar el interés “propio” con el de “los demás”. La vieja moralidad y el “personaje nuevo” traban una “reñida batalla” en estas creaciones de Cuéllar quien, como “Facundo”, no hace más que enfatizar la imposibilidad de construir “un ideal aceptado por todos los hombres”. Las dos parejas —Sánchez y Amalia, Chona y Carlos—, inhibidas por la edad en la procreación biológica, se condenan también a la esterilidad social negándose —por el acatamiento de una “ley” en la que ya no creen o por el estigma social impuesto a sus pasados— a buscar otros caminos para su “nueva” vida.

Como José Tomás de Cuéllar y su “Facundo”, Sancho Polo se ocupa de delinear esos espacios en que la “ley estúpida” se ha declarado inoperante, aun cuando sea imposible negarle existencia. Esa “ley” existe en las formas de interacción humana y es retratada en la novela por las relaciones entre los personajes. Así, en el celoso rigor paterno de Cabezudo o de don Ambrosio Barbadillo, la moralidad patriarcal adquiere tintes de violento e inútil afecto incestuoso; en don Sixto Liborio Vaqueril y doña Eulalia, la ostentación del poder —familiarmente hereditario— y la manipulación paternalista y personal culminan en el retiro forzado; en Miguel Labarca y Pepe Rojo, la preparación académica debe rendir ominosa pleitesía al fuero generacional, sea en lo político o en lo judicial, pero siempre con el deseo intrínseco de sustituir a los individuos sin modificar el orden jerárquico ni sus prebendas.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 259.

Como en estos personajes, en la caracterización de Juan de Quiñones, Sancho Polo perfila la contradicción implícita entre las conductas y los motivos de acción del personaje, pero no tanto en función de los impulsos biológicos que los alientan, sino en la ineficacia de los medios empleados con respecto a la circunstancia histórica. Es por ello que ni los ideales ni los impulsos del personaje son objetos de la burla de Sancho Polo, como sí lo son sus conductas y su temperamento que, basados en una moral presuntamente universal —como la de la “ley estúpida” de Carlos—, se enfrentan a circunstancias particulares, propiciadas por una “moral” diferente, y a otras escalas de valores surgidas a raíz de esas eventualidades. El “mundo al revés” se muestra entonces como una generalización en que las escalas de valor se encuentran ligadas exclusivamente a los individuos que las enuncian, sin que, en apariencia, sean producto de una situación histórica o resultado de una confrontación ideológica.

En ese sentido, la “tercera salida” de Juan de Quiñones en las dos últimas novelas del ciclo —*El Cuarto Poder* y *Moneda falsa*— enuncia las contradicciones de Juanillo que, obligado por sus propias elecciones vitales y su irreflexivo temperamento, comienza a comportarse como un “personaje nuevo” y a padecer las tentaciones inherentes a “las prácticas de la vida común”.

*El Cuarto Poder*, como preludeo al desenlace de esta “tercera salida”, comienza con Juan de Quiñones instalado en una pobre y desvenecijada casa de huéspedes —propiedad del neurótico alamanista don Ambrosio Barbadillo— en la Ciudad de México. Allí conocerá a Jacinta, la hija de su hospedero, quien con la sabiduría de una mujer de treinta y dos años le descubrirá los entresijos de la pasión erótica. Paralelamente, el ex-escribiente de Coderas y viejo conocido de Quiñones, Sabás Carrasco, a la sazón periodista notable de *La Columna del Estado*, le hará saber de la presencia en la ciudad de su amigo y confidente Pepe Rojo.

Convertido en periodista —al igual que Pepe, por la diligente amistad de Sabás—, Quiñones consumirá sus primeros días de ciudadano en una anodina convivencia con sus compañeros de trabajo, y evadiendo las incitaciones de Jacinta. Sólo el arribo de Cabezudo y su sobrina, anunciado con antelación por Felicia —hospedada en la ciudad, a instancias de Juan, por la familia política de don Pedro Llamas, difunto hermano de don Justo— logra sacar del tedio a Azafranillo, ofreciéndole el doble estímulo del amor y del escarnio. A solas con sus recuerdos, temeroso del entorno y de sus pobladores, Juan de Quiñones aparece ya constituido como personaje narrador, unipersonal, que no es, sin embargo, sino la marioneta en las manos del autor implícito: Sancho Polo.

Tal como en un grotesco experimento de laboratorio, el autor irá proporcionando a su personaje los sucesos que deben alentarle a continuar con la experiencia. En la ciudad no hay un pasado que ligue a Quiñones con su biografía, ni afectos trascendentes ni costumbres explícitas. La miseria y el desarraigo son ahí un acicate del desencanto y un espacio cerrado en el cual poner en práctica sus aprendizajes en la “carrera pública”.

La causalidad explícita y exterior que había arrojado al personaje hacia la acción, tanto en *La bola* como en *La gran ciencia*, se reduce en *El Cuarto Poder* a la pura articulación de las reacciones internas de un Juaniello que se deja llevar por los sucesos, sin meditar sus resultados, sin anteponer su voluntad ante el curso de las acciones ajenas. Con ello, la voz del joven Quiñones comienza a perder espontaneidad y toda la novela queda enmarcada por la enunciación directa del viejo Quiñones, que rememora con viveza, pero también con desaprobación, sus conductas juveniles.

En ese interregno de la antigua moral y la nueva política, Sancho Polo, disfrazado de casualidades y fortuna, da el espaldarazo a su protagonista y lo lanza a la liza del mundo periodístico, sin más armadura que

su amor propio herido. Ya sin su madre, sin la tutela espiritual del padre Marajo, sin la hábil persuasión de José I. Pérez Gavilán, y desconfiando de los celos profesionales de Pepe Rojo, Juan de Quiñones se encuentra preparado para una definitiva entronización como afamado periodista, aunque en tanto se obligue a renunciar a sus sueños juveniles y al amor de Remedios.

### **a. El cuerpo urbano**

Obviando los pormenores de su traslado de San Martín de la Piedra a la Ciudad de los Palacios, comienza Juan de Quiñones el relato de sus penurias económicas en una casa de las calles de Puente de Monzón.

Aletargado por la “fácil digestión de la comida o comistrajo que, en lacónica ración y de rala sustancia, se servía en la casa de huéspedes de don Ambrosio Barabadillo”,<sup>13</sup> Juanillo disipa su somnolencia con la nostálgica ensoñación de su “*querencia*” tras el primer trueno de una lluvia vespertina de mayo. La narración, suspendida en *La gran ciencia* —por lo que cabe inferir de la última entrevista el 14 de noviembre entre Quiñones y Remedios— a finales de año, se reanuda cinco meses después en la capital de la República. Sin embargo, lejos del refrescante olor a “tierra empapada” que espera recibir, llega hasta su olfato un repulsivo hedor. Ya con un mes de estancia en la urbe, se anima a interrumpir la lectura que de Alamán hace su siempre refunfuñón casero, quien le informa sobre la causa eficiente del tufo:

—¿Porque llueve? —exclamé estupefacto.

Y aunque muy rápidamente, pasó por mi mente la idea de que si

---

<sup>13</sup> Emilio Rabasa. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, ed. y prol. de Antonio Acevedo Escobedo, 7<sup>a</sup> ed., México, Porrúa, 1998 (Escritores Mexicanos, 51), p. 9.

no llovería en la *Ciudad de los Palacios* agua tan limpia como en todas partes.

—Son las atarjeas —continuó el viejo —es decir, la alcantarilla de la calle. Es que la ciudad no tiene desagüe ni lo tiene el valle de México tampoco, ni lo tendrá mientras la *leperuza* que se llama liberal esté dominando este país. ¿Ya ve usted esa peste? Pues éstos tienen la culpa, porque no se acuerdan de las necesidades de la nación. Si yo fuera presidente un año, ¿sabe usted? ¡un año no más!, dejaba yo el valle seco como la yesca, y la ciudad limpia, sin lodo ni charcos, ni hedor. Con que si usted es liberalito, aguante y diga que huele a rosas.<sup>14</sup>

Una molestia compartida por el olor de las cloacas sirve al casero, a Quiñones y a Joaquín —flaco y desgarrado estudiante, huésped también de la casa— para iniciar una acalorada disputa política, que el final de la lluvia convierte en regocijo al contemplar, desde el balcón de Barbadillo, como otros desde los suyos, las penurias de los transeúntes en la anegada calle de Puente de Monzón.

Como viejo capitán en retiro,<sup>15</sup> Ambrosio Barbadillo articula, igual que el padre Marajo y los Llamas, el discurso antiliberal de las clases medias conservadoras; no obstante, él ya no puede, como los otros, sustraerse al deterioro de su posición, mismo que comparte con Quiñones, Joaquín y Pedro Redondo —periodista como Juanillo y asilado con el estudiante—, a quienes se ve obligado a dar hospedaje y comida a pesar de sus divergencias políticas. Pero la indiferencia forzada ante las costumbres ajenas se extiende también al terreno de la moralidad, por lo que la necesidad del casero de una renta mensual lo obliga a tolerar los anómalos arreglos entre el señor Torrubio, su rolliza esposa y el

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

panadero, Ferrusca —“descendiente quizá de judíos” y aspirante a usurero—,<sup>16</sup> ocupantes del piso bajo.

Así, la hipérbole partidista con que Barbadillo explica el mal olor de la ciudad explicita de manera directa la mitificación de la disputa militar y política entre conservadores y liberales. Pero al mismo tiempo, hace evidente las contradicciones en la exposición de don Ambrosio, no sólo por atribuir hasta los más mínimos inconvenientes al signo ideológico adverso, sino, sobre todo, por que ese mismo partidismo radical se ve forzado por las circunstancias a una tolerancia aparente o resignada.

Tanto para Barbadillo como para Juan de Quiñones, la ciudad no está sólo poblada de sus objetos, sino también de todas las ideas que pueden explicarlos y darles algún sentido. Por ello, ante la ingenua suposición irónica del narrador —que intuye en la lluvia maloliente un castigo cósmico o divino sobre la ciudad—, la explicación urbanística y geográfica de don Ambrosio saca a Juanillo de su ensimismado ensueño y lo coloca frente a las tangibles circunstancias del poder, en las que la “verdad positiva” —paradójicamente en boca del casero— de una carencia de desagües se transforma, a toda velocidad, en un debate sobre “las necesidades de la nación” y las responsabilidades partidistas: “Con que si usted es liberalito, aguante y diga que huele a rosas.”

Sin embargo, ni para Barbadillo ni para sus jóvenes huéspedes la disputa ideológica adquiere jamás los tintes de una pendencia personal, por lo que juntos contemplan las desventuras de los viandantes, en andas sobre improvisados tamemes:

¡Alegre tarde aquella, por vida mía, en que reí hasta lastimarme la garganta, a buena cuenta de lo que después he dado yo que reír en circunstancias parecidas! Un mozo cae con su carga al cruzar la calle, y la *carga* le propina un bofetón de cuello vuelto, saliendo ambos de

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 58.

allí hechos una sopa de lodo. [...] El licenciado de la esquina, que ha llegado como por milagro hasta diez varas de su casa, haciendo prodigios de equilibrio, sin mojarse más que hasta el tobillo, arma un difícil salto para salvar un bache y tomar buen rumbo; pero con tan poco tino, que resbala y cae de rodillas en lo más hondo del charco.

Y en tanto el agua sube y sube, aumentando su caudal con las corrientes mansas pero constantes de las calles vecinas; crecen los silbidos, las risas, las pullas de Joaquín y las protestas de Barbadillo, el cual jura que en aquella agua asquerosa debieran ser bañados todos los de la chusma liberalesca, que no han podido en pocos minutos conseguir el desagüe, aunque tampoco lo hicieron los conservadores en muchos años de tener el pandero en la mano.<sup>17</sup>

Los transeúntes convertidos en muñecos de un guiñol cómico son evocados por el narrador autodiegético con la viveza del presente verbal, no obstante que el narrador intradiegético ha introducido la escena mediante el pretérito de un elidido verbo [fue] y la adjetivación de la subordinada “en que reí [...], a buena cuenta de lo que después he dado yo que reír en circunstancias parecidas”. El traslape en los tiempos verbales, plenamente justificado por la carga emotiva asociada al relato, posee una significación complementaria pues, al adelantar que el narrador personaje se verá en situación semejante a la de sus personajes de guiñol, abre la posibilidad de interpretar toda la novela como una representación bufa.

En esa misma línea, la postura de Sancho Polo —como autor implícito ante su personaje narrador Juan de Quiñones— es semejante a la que asume Juanillo al reír contemplando los desastres de los transeúntes que, no obstante, podrían servir como parábolas de su propia biografía: Tal como “el licenciado de la esquina”, Juanillo está constantemente a punto de alcanzar sus objetivos, pero siempre “arma un difícil salto [...] con tan poco tino” que acaba hundido completamente en el fango del

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

arroyo. Sin embargo, la significación de la parábola no está separada de las condiciones en que la escena ha sido ubicada. El crecimiento de la urbe, las pugnas partidistas, el deterioro en las condiciones de vida, la tolerancia resignada ante los infortunios compartidos, e inclusive el regocijo frente a una momentánea calamidad ajena, son todas ellas perspectivas viables de interpretación, tal como lo demuestran las “puyas” de Joaquín y la sentencia de Barbadillo —paródicamente modalizada por el narrador autodiegético: “tampoco lo hicieron los conservadores en muchos años de tener el pandero en la mano”.

Desde la perspectiva de los personajes —brevemente sintetizada por el narrador autodiegético—, la tormenta primaveral adquiere matices disímbolos en función de sus propias posiciones sociales y generacionales; sin embargo, todos ellos son capaces de tomar distancia de aquellos que son objeto de sus burlas, precisamente por ser también vecinos de esa calle y víctimas potenciales de la misma desgracia. No obstante, para Juan de Quiñones y su cada vez más exacerbado individualismo, la calamidad pasajera adquiere visos de catástrofe cuando se hace protagonista en una escena como la que contempla desde el balcón de Barbadillo.

Salvado apenas del desahucio en la pensión por su oportuno, aunque inseguro, empleo de periodista en *La Columna del Estado*,<sup>18</sup> Quiñones recibe de Felicia el anuncio de la llegada a la ciudad, para el mes de septiembre, del recién nombrado diputado federal don Mateo Cabezudo, lo que le provoca un ataque de odio y envidia<sup>19</sup> que solamente amaina el posible reencuentro con la acompañante del general: Remedios. Para esa ocasión, Juanillo se atavía con traje, zapatos y camisa nuevos que atraen los elogios de Felicia, la desconcertante curiosidad de Jacinta y las pre-

---

<sup>18</sup> Sujeta a la subvención del Ministerio de Hacienda y a la compra de suscripciones múltiples por algunos gobernadores, *Ibid.*, pp. 45 y 67.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 55.

ocupantes atenciones de una viuda, también pensionista y en pleito por una herencia, Serafina Gomera.

[...] Don Ambrosio dijo que la moda era detestable, y no queriendo descargar sobre mí su enojo puso en caricatura mis pantalones y mi levita, hasta que pudo extraviar la peligrosa conversación.<sup>20</sup>

Así ajuareado, se aposta Quiñones en la esquina de Santo Domingo para ver pasar a Remedios, por unos segundos, con su acostumbrada modestia en el vestido, camino de la iglesia del brazo de su celoso tío. Durante la semana, Juan anticipa un nuevo encuentro dominical, mientras escucha de Sabás las nuevas sobre la situación económica de *La Columna*, que sin el apoyo ministerial está a punto de lanzarlos, a él y a sus amigos, de nuevo al picaresco desempleo.

[...] el señor ministro, satisfecho quizá de que *La Columna* era lo más inútil e insustancial que salía de las prensas, y teniendo alguna necesidad de favorecer alguna publicación, por útil o por peligrosa, había anunciado que desde el mismo mes de septiembre se reduciría a la mitad la tal ayuda.<sup>21</sup>

El domingo siguiente, Quiñones espera por horas a Remedios cerca del domicilio de ella, en la misma esquina de la calle de Tacuba, sin lograr su propósito. Ya en la tarde, desalentado en su terca vigilancia tras un chubasco vespertino, pregunta Quiñones el paradero del general al portero de su casa y se entera que ha salido con su sobrina a la comida con un diputado y que ha solicitado luego que le sea enviado el coche. Anodado por las nuevas, vagabundea por las calles y divisa un imponente carruaje en tránsito por las calles de Plateros, atestadas de mozalbetes y

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 67.

“gente endomingada” que, como él, compiten en envidiar admirativamente el lujo ajeno:

Los caballos, echados al trote largo, avanzaban con rapidez, y sólo un instante pude ver a Remedios, que, *como avergonzada de aquella pública exhibición de su hermosura*, llevaba los ojos bajos y *ligeramente inclinada* la cabeza sobre el pecho. *Un instante no más; pero la vi en toda su deslumbrante belleza, realzada, abriantada por la elegancia y riqueza del vestido, rigurosamente ajustada a su soberbio busto; noté en sus orejas gruesos brillantes, y brillantes y perlas o algo tan rico así en lo más alto de su redondo pecho.* Estaba ya muy cerca de mí; di un paso adelante, *quizá para atraer una mirada o empujado por la irresistible fuerza que me empujaba hacia ella*, cuando de pronto el lodo del charco saltando con fuerza sobre mí, me salpicó de pies a cabeza, ensuciándome el rostro y cegándome por completo.

Una carcajada en coro resonó en mis espaldas, mientras, llevándome ambas manos a los ojos, oía yo disminuir, alejándose, el ruido de la carretela arrastrada sobre el empedrado de la calle.<sup>22</sup>

Como una síntesis de las aspiraciones sociales del joven Juan de Quiñones —organizada como acumulación—, Remedios se muestra a sus ojos idealmente perfeccionada por el poder —representado en el “trote largo” de los caballos—, el bienestar —en el elegante ajuste de sus ropas— y la riqueza —ostensible en los brillantes y las perlas que la adornan. En contraposición de triadas, el lodo de la calle salta, ensucia y ciega a Quiñones en una manifiesta prosopopeya —organizada en paripsis o tricolon de gerundios— que transforma la idealidad en su contraparte terrena. Inasible como un éxtasis o una alucinación, la etérea imagen de Remedios es delineada con detalle con el empleo de largos sintagmas sustantivos profusamente adjetivados y modificados por circunstanciales, todo lo cual da al periodo un tono de plena evocación lí-

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, “Un charco”, pp. 78-79.

rica, reforzado por las discrepancias entre las rupturas fonéticas —asociadas a los cortes respiratorios y las cesuras métricas— y las estructuras gramaticales.<sup>23</sup> Así, en los párrafos antes citados, la evocación lírica —marcada en cursiva— se disocia de la parte narrativa en dos niveles lingüísticos; en la connotación semántica del ritmo ágil de la narración, que hace coincidir sus cortes fonéticos y respiratorios con los sintagmas morfológicos, mientras que en la evocación lírica, relativa a la imagen de Remedios, el ritmo fonético, mucho más amplio por la distancia entre sílabas tónicas, rompe de continuo los sintagmas morfológicos, creando una discrepancia que acentúa el contenido emocional de la rememoración, tal como si el narrador fuese interrumpido de continuo por un suspiro.

---

<sup>23</sup> Como es fácilmente observable, el inicio del párrafo comienza con un ritmo mixto entre yambo [a-t] y anfibraco [a-t-a] que, al extenderse los periodos métricos se torna en anapesto [a-a-t], lo que sin duda remite a los dos tonos, uno semiépico y el otro lírico, de los párrafos: Los *caballos*,[4 a a-t-a] *echados* al *trote largo*,[8 a-t-a a t-a t-a] *avanzaban* con *rapidez*,[9 a-a-t-a a a-a-t] y *sólo* un instante *pude ver* a Remedios, que,[14 a t-a a a-t-a t-a t a a-t-a a] *como avergonzada* de *aquella*/ *pública exhibición* de su *hermosura*,[20 t-a a-a-a-t-a a~ a-t-a/t-a-a~ a-a-a-t a a~ a-a-t-a] *llevaba* los *ojos bajos*[8 a-t-a a t-a t-a] y *ligeramente inclinada*/ *la cabeza sobre* el *pecho*. [17 a a-t-a-t-a~ a-a-t-a/ a a-t-a t-a~ a t-a] Un instante no *más*;[6 a a-t-a a t] *pero* la *vi* en *toda* su *deslumbrante belleza*,[15 t-a a t a t-a a a-a-t-a a-t-a] *realzada*,[4 a-a-t-a] *abrillantada* por la *elegancia*[10 a-a-a-t-a a a~ a-a-t-a] y *riqueza* del *vestido*,[8 a a-t-a a a-t-a] *rigurosamente ajustada*[9 a-a-t-a-t-a a-a-t-a] a su *soberbio busto*;[7 a a a-t-a t-a] *noté* en sus *orejas gruesos brillantes*,[11 a-t~ a a a-t-a t-a a-t-a] y *brillantes* y *perlas*/ *o algo tan rico así*[15 a a-t-a a t-a/ t~ t-a a t-a a-t] en lo *más alto* de su *redondo pecho*. [12 a a t t-a a a a-t-a t-a] *Estaba ya* muy *cerca* de *mí*;[10 a-t-a t a t-a a t] *di* un *paso adelante*,[6 t~ a t-a~ a-a-t-a] *quizá para atraer* una *mirada*[11 a-t t-a~ a-a-t t-a a-t-a] o *empujado* por la *irresistible fuerza* que/ *me empujaba hacia* *ella*,[20 a~ a-a-t-a a a~ a-a-a-t-a t-a a/ a~ a-a-t-a~ a-a~ t-a] *cuando* de *pronto* el *lodo* del *charco*[10 t-a a t-a~ a t-a a t-a] *saltando* con *fuerza sobre mí*,[10 a-t-a a t-a t-a t] *me salpicó* de *pies* a *cabeza*,[10 a a-a-t a t a a-t-a] *ensuciándome* el *rostro*[7 a-a-t-a-a~ a t-a] y *cegándome* por *completo*. [9 a a-t-a-a a a t-a]

Una *carcajada* en *coro* resonó en mis *espaldas*,[15 t-a a-a-t-a a t-a a-a-t~ t a a-t-a] *mientras*, *llevándome* *ambas manos* a los *ojos*,[13 t-a a-t-a-a t-a t-a a a t-a] *oía yo* *disminuir*, *alejándose*,[13 a-t-a t a-a-a-t a-a-t-a-a] el *ruido* de la *carretela*[9 a t-a a a a-a-t-a] *arrastrada* sobre el *empedrado* de la *calle*. [14 a-a-t-a t-a ~ a a-a-t-a a a t-a]

Por otra parte, la acumulación, amplificación o conmoración triple, tan empleada por Cervantes,<sup>24</sup> adquiere en *El Cuarto Poder* una doble función, señalando, por una parte, la reminiscencia a una obra cumbre de la literatura castellana y, por otra, la ascendencia *quijotesca* del narrador intradieгético y su desmedida idealización de la mujer amada.

Sin embargo, el sentido global de los párrafos no puede percibirse sino en relación con la secuencia de la trama; solamente en ella la ironía —anticipada por el narrador en el primer capítulo de la novela— hace de la evocación lírica una hipérbole paródica. El resto de la obra se encargará de evidenciar esto, cuando el joven Quiñones, malherido en su amor propio, propicie y encuentre la solícita pasión de Jacinta Barbadillo.

Preludio de la catástrofe, el incidente de “Un charco” contiene el conjunto de pormenores que ubican el drama de Juanillo en un entorno urbano y social claramente definido; pero no como el resultado de una causalidad mecánica, sino como producto de las elecciones del protagonista: evolución y desarrollo de su temperamento idealista y el ambicioso individualismo con que espera dar cima a sus deseos.

En un ensayo sobre *Ilusiones perdidas* de Balzac, Lukacs desarrolla la problemática ético estética de la causalidad histórico social y la función que juega la ironía del autor en el tratamiento de las motivaciones de los personajes. La “ilusión” del heroísmo individual aplastada castastróficamente por la frívola mercantilización del quehacer intelectual tiene, a decir del crítico, una de sus mejores manifestaciones en esa novela del autor francés:

---

<sup>24</sup> Cfr. Particularmente el primer párrafo de los capítulos XVI, XXIX y LV de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, entre otro muchos ejemplos de tripletas en sus obras.

[...] Esa amplia y minuciosa descripción que Balzac hace de una ciudad o del arreglo de una habitación o de un restaurante y que, a veces, asumen las proporciones de verdaderas disertaciones, no son jamás meras descripciones. Con eso Balzac crea la escena indispensable para el desenvolvimiento de la “catástrofe”. La catástrofe es casi siempre “imprevista”, pero el imprevisto que allí se descubre es sólo aparente. En efecto, en medio de la catástrofe, adquieren un extraordinario relieve algunos trazos que ya habíamos notado, sin embargo, cuando tenían todavía mucha menor importancia. [...] “catastrófica” es la carrera periodística de Lucien. Una desgraciada tarde, le lee sus poesías al periodista Lousteau, y éste lo lleva al editor, al director del diario, al teatro. Lucien escribe su primera crítica de teatro; y al día siguiente se despierta periodista célebre. La verdad de tales catástrofes es una verdad de contenido social: se oculta en las categorías sociales que, en última instancia, provocan inevitablemente aquellas catástrofes. Y la forma “catastrófica” elucida la forma concentrada de los componentes esenciales, excluyendo el inútil amontonamiento de particularidades no esenciales.<sup>25</sup>

Causalidad con apariencia de casualidad catastrófica, de incidente fortuito, de descripción escenográfica o de ambientación histórica, la lluvia en la insalubre Ciudad de los Palacios pone al descubierto las condiciones de la vida urbana:<sup>26</sup> la cosificación de las cualidades morales e intelectua-

---

<sup>25</sup> Georg Lukacs. “Balzac: ‘Ilusiones perdidas’”, *Ensayos sobre el Realismo*, trad. Juan José Sebrelli, Buenos Aires, Siglo XX, 1965, p. 77.

<sup>26</sup> Lucas Alamán (*Historia de Méjico*, t. V, 2ª ed., México, Jus, 1969 (México Heroico, 82), p. 577.) apunta a propósito de ello: “[...] Hemos dicho que la ciudad de Méjico se ha engrandecido y hermoseedo con magníficas casas, en cuyos almacenes se ostentan las alhajas mas costosas y todos los artículos de lujo mas refinado: ¡pues las calles en que están construidos estos suntuosos palacios, en que brillan tantos diamantes y sederías, tienen un empedrado en que apenas pueden rodar los soberbios carruajes con hermosos caballos que por ellas transitan, y muchas son depósitos de inmundicias que forman el mas chocante y triste contraste con la hermosura de las casas que en ellas hay!!! Estas casas y estas calles presentan en compendio el estado de la república: todo lo que ha podido ser obra de la naturaleza y de los esfuerzos de los particulares ha adelantado; todo aquello en que debía conocerse la mano de la autori-

les, el desmoronamiento de las antiguas jerarquías y la inconsistencia de los “personajes nuevos”.

La sucia casa de Jacinta Barbadillo, su cotorra —a la que “llenaba de palabras cariñosas, que por falta de desahogo oportuno se le habían quedado almacenadas allá adentro”—<sup>27</sup> y su impecable habitación —en la que su padre “había amontonado [...] todo el lujo que era capaz de adquirir”—<sup>28</sup> el desproveído cuarto de Quiñones, las podridas vigas del de Joaquín y Redondo, la desmantelada redacción de *La Columna del Estado* y el ostentoso mueblaje del estudio del director, don Pablo Albar y Gómez, son evidencia e indicio del deterioro y la desproporción en los órdenes sociales que representan y, consecuentemente, de la indiferencia de éstos ante los personajes, y de los personajes entre sí.

Así, don Ambrosio Barbadillo, que ha querido educar a Jacinta para ser su compañía en la vejez y ha provisto su habitación como un santuario, no es capaz de comprender las necesidades biológicas de su hija; y ella no ha prestado ninguna atención a Juan de Quiñones antes de verlo vestido con traje y zapatos nuevos. Pero la apariencia como forma de comunicación social no se restringe solamente a las características morales o físicas de los personajes o sus espacios privados, sino que también permea los espacios comunes. Por ello, cuando don Pablo Albar decide deshacer *La Columna del Estado* para transformarla en el opositor *El Cuarto Poder*, Juan de Quiñones se presenta a la vieja redacción y queda sorprendido al ver que:

[...] La ancha mesa estaba cubierta con trapos, las sillas amontonadas sobre ella; el viejo estante, separado de la pared, se hallaba en

---

dad pública ha decaído: los elementos de la prosperidad de la nación existen, y la nación como cuerpo social está en la miseria. [...]” La ortografía y la puntuación son de la edición citada.

<sup>27</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 36.

manos de un carpintero que a fuerza de clavos procuraba enderezar los anaqueles; en tanto las paredes se vestían de limpio, después de sacudidas las vigas, merced a cuatro trabajadores, dos de los cuales iban desgarrando el viejo papel, mientras los otros pegaban cuidadosamente el nuevo de fondo blanco y labor azul.<sup>29</sup>

El rápido cambio en la apariencia de la redacción del periódico es semejante al operado en la fortuna de Juan de Quiñones que de oscuro redactor comienza a despuntar en el periodismo desde el momento en que, por encargo de Albar, ha de decir “*algo duro* al gobernador X” desoyendo la advertencia de Pepe Rojo: “Procure usted no escribir nunca en periódicos de oposición. Su espíritu es débil.”<sup>30</sup> Merced a esa debilidad, Quiñones no tiene reparo ante el editor en sugerir para el nuevo diario de oposición el título que, por primera vez y sin saber su significado,<sup>31</sup> ha escuchado en labios de Pepe Rojo, ni en atribuir a la envidia los comentarios de éste. Sin embargo, el mismo Pepe sólo posee sobre Quiñones la cualidad del escepticismo, pues igualmente está sujeto a las demandas de la productividad intelectual:

[...] el cajista gacetillero entró gritando:

—¡Faltan tres columnas!

—¡Demonio! —exclamó Pepe.

Y como en momentos de apuros es jefe de hecho el que por derecho debe serlo, el estudiante dictó las providencias convenientes [...].

—¡A escribir! Gacetilla, señores.

—¿Pero que hemos de decir de nuevo? —pregunté yo.

—Cualquiera cosa, hombre, lo que a ustedes les ocurra.

—Pero así...

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 61 y 62.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 42.

—Así, ni más ni menos. Vamos, que no tienen modo de vencer una dificultad insignificante. Usted, Juan, diga que en San Juan Nepumuceno, Sierra de los Mártires, una mujer dio a luz media docena de chiquillos en dos horas, de los cuales viven cuatro en buen estado de salud. Después, en otro párrafo, cuente que en la ranchería de Casa-Negra acaba de morir un indígena que contaba ciento cincuenta años con toda su dentadura. [...] Carrasco, ponga usted algunas líneas dedicadas al Semanario de literatura que publica esa Sociedad de señoras, [...] elogiándolas a todas: muy parejito para que no se enoje ninguna. [...] Yo empiezo por anunciar que la atribulada familia de don Sinforoso Pérez desea saber en dónde pára este caballero, que se ausentó desde hace diez años de esta ciudad. Mañana reproducen esto todos los periódicos de México, y verán ustedes si no aparece el tal don Sinforoso.<sup>32</sup>

Por debilidad o carencia de perspicacia moral, Pepe Rojo y Juan de Quiñones son, los dos, artífices de lo efímero en el mecánico ejercicio periodístico y testaferreros provisionales de su poder. Ambos están obligados, para ganar el sustento, a engrosar el número de los gacetilleros mercenarios que como Javier Ezcorroza —jefe de redacción en *El Cuarto Poder* y colaborador autopolemista de *El Lábaro del Siglo*—, Albar y Gómez —editor del gobiernista *El Cuarto Poder* y oculto patrocinador del opositor *El Censor*— o Braulio Claveque —habilitoso chantajista de celebridades— eluden compromisos a cambio de beneficios pecuniarios, publicando en un diario lo que, con distinto nombre, desmienten en otro.

La “catástrofe” como resultado de la continua interposición de organizaciones inarmónicas aparece tanto en la panorámica de una Ciudad de los Palacios infestada por las aguas negras, como en el microcosmos social de la pensión de Barbadillo. Inclusive, en la figura y el

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

rostro de don Pablo Albar y Gómez, el choque entre su estatura infantil y el bigote en su rostro, “la exigüidad de la nariz respingona” y las “siete llaves de su piel azteca” que guardaban el secreto de su edad<sup>33</sup> constituyen una imagen del personaje que lo individualiza en sus contradicciones, como a una quimera.

Pero no solamente en las descripciones del espacio físico tienen lugar las confrontaciones catastróficas, pues éstas se manifiestan en todas las formas de interacción social. De ahí que, en la primera entrevista que Albar y Gómez concede a sus nuevos redactores de *La Columna*, las expectativas de Juanillo —de un recibimiento cortés y un sutil y prolongado adoctrinamiento— se vean defraudadas, ya que: “Aquello fue el ajuste de dos peones a tanto el día, por lo claro, lo breve y lo prosaico”.<sup>34</sup>

Producto de esas contradicciones, instaladas y no resueltas en el discurso del narrador, su descripción moral de los habitantes de la ciudad está también cargada de oposiciones. Cada uno de ellos es visto como un conglomerado de características, no orgánicas ni sistematizables, que sin embargo —al mismo tiempo que contribuyen a su caricaturización— permiten humanizarlos bajo una mirada comprensiva sin buscar fijarlos en una esencia inamovible —como tipos, representantes de una clase o una etnia—, sino ubicarlos en el devenir de su propia autodeterminación.

En ese sentido, el ciclo de *Novelas Mexicanas* de Rabasa no se plantea sólo como un cambio en los espacios físicos en que se desenvuelve el quehacer político, sino más bien como una sucesiva complicación de las ideas y los lineamientos, éticos y prácticos, en juego en el acontecer cotidiano.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>34</sup> *Ibidem*

## **b. Jacinta y Remedios en el balcón**

Ni en la obra de José Tomás de Cuéllar ni en la de Emilio Rabasa tiene la mujer un papel menor o puramente escenográfico. En el caso del primero, son mujeres un buen número de sus protagonistas, particularmente en las novelas que conforman el ciclo de *La Linterna Mágica*. El cambio de roles sociales, la distinta conformación de las clases, la transformación de la vida entre los poblados rurales y la urbe adquieren un matiz especial en su descripción de las figuras femeninas; en ellas Cuéllar hace emanar no sólo los preceptos de la educación patriarcal que las limita, sino también las formas de resistencia, velada o abierta, ante esos preceptos. Contradictorias o apacibles, manipuladoras o sumisas, las mujeres que Cuéllar retrata no son nunca pasivas ante los cambios, no los aceptan nunca con resignación o conformismo, aun cuando las formas de coerción social acaben empujándolas a la muerte o el suicidio.

Partícipes de los cambios sociales y políticos que tienen lugar a mediados del siglo XIX, los personajes femeninos de “Facundo” adoptan conductas diversas, según sean sus estatus sociales, sus inclinaciones personales o sus intereses, pero no dejan nunca de ejercer, sobre el narrador y autor implícito de las novelas, una fascinación que las envuelve en un halo misterioso ante los lectores:

Lelos, hace tiempo, ante la moderna filosofía de la mujer, nos hemos sentido inclinados a consignar nuestras observaciones en tal o cual libro, que leerán las generaciones venideras con cara de sordo.

Esa filosofía, que podríamos llamar parisiense, es el código de la jamona; y la jamona no es precisamente parisiense, ni la parisiense nos importa un rábano; la jamona nacional es el objeto de nuestra atención y de nuestros miramientos; la jamona de la capital, clasificada en ejemplares diversos del mismo tipo.

Será objeto de nuestra observación la mujer, desde que, llevando algún tiempo de serlo, está en la difícil posición de esas flores que respetó la mano del ramilletero, y que esperan deshojarse al menor soplo de la brisa.

Una mujer, resolviendo el viejo problema de la iniciativa en amor, es una joya para el escritor de costumbres.<sup>35</sup>

Parodia del lenguaje del “naturalista” y de la retórica utilizada por “*Salicio y Nemoroso juntamente*”, el capítulo primero de la parte primera de *Las jamonas* sirve a “Facundo” para declarar abiertamente esa “afición” que “ya me habéis adivinado en lo blanco de los ojos”.<sup>36</sup> Con este preámbulo se inicia el desfile en el que intervendrán, no solamente Amalia y Chona, sino también la más clara muestra de “la moderna filosofía de la mujer” en Ketty —la hermosa “cocota” de Sánchez— y las variedades autóctonas con las que los “ejemplares” parisienses deberán mezclarse y que se muestran —como en simultaneidad de etapas cronológicas— en la Chata, doña Ceferina —“una vieja chocolatera”— y Felipa, la reencontrada hermana de Sánchez.

Incomunicadas, como realidades mutuamente excluibles, doña Felipa —que debe a su fealdad el contarse entre “las doncellas reclacitrantes”—<sup>37</sup> cree imposible la conducta de Ketty y lamenta la suerte de Amalia; por su parte, la Chata auxilia a su amiga en sus trampas de seducción —dentro de la más alta escuela parisina— y doña Ceferina lleva y trae, como el viento, el anuncio de los tiempos de cambio. No obstante, las tres mujeres comparten con Ketty, aunque por diversos motivos, la independencia y la insubordinación ante el universo masculino. Lejos ya de la feminidad inescrutable en las *Églogas* de Garcilaso, estas mujeres persuaden, intrigan, asumen funciones de agente en las acciones y se

---

<sup>35</sup> José Tomás de Cuéllar. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 111-114.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

permiten atisbar en los corazones ajenos, con la misma confianza que los pastores en el propio.

Así, Amalia —informada por Felipa de los trescientos pesos mensuales que Sánchez destina a Ketty y cansada de soportar su viciosa embriaguez— decide junto con la Chata armar el escenario en que Ricardo, su joven enamorado poeta, tome al fin una decisión, rescatándola de la inminente ruina al lado de Sánchez.

—Un día de éstos nos quedamos en un petate; y ya verás que no teniendo yo la culpa de ese despilfarro, no debo soportar las consecuencias; pero a la vez no quiero dar un golpe en falso y por eso te pregunto si Ricardo es hombre de resoluciones y si puedo descansar en él.

—Mira, Amalia, eso es muy grave, y no me atreveré a aconsejarte resueltamente: lo que es Ricardo, es hombre de posibles, ya lo ves cómo gasta y con qué lujo viste: yo no sé cuáles serán sus recursos, pero él pasa por hombre rico: en cuanto a que te ame, él me ha dicho muchas veces tantas cosas de ti, que he llegado a creer que está verdaderamente enamorado. Vamos a ver, me ocurre un plan que nos servirá para explorar el terreno.

—Veamos tu plan: necesitas lucirte en esta ocasión, porque la cosa es grave.

—Pues mira, provocaremos una conferencia.

—¿Los tres?

—Los tres.

—¿Y dónde?

—Déjame a mí.<sup>38</sup>

Tan inconsistente como Sánchez en su visión del mundo, Amalia premedita y plantea su relación con Ricardo empleando un término de tahúres o de conspiradores: “golpe”, en la misma oración en que reclama

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 227.

poder “descansar en él”, lo que evidencia la duplicidad de su actitud ante los hombres, su dependencia económica y emocional. Atada por una educación que la había destinado al matrimonio y a la procreación,<sup>39</sup> no es capaz de imaginar —como la Chata, obligada por su fallido matrimonio (experiencia de la que posiblemente toma su apodo)—,<sup>40</sup> un mundo femenino en que los hombres puedan ser solamente proveedores —semejante al de Chona—, o un mundo como el de Ketty, en el que la sexualidad es un medio de subsistencia, independiente de los afectos y por completo ajeno a la sociedad y su reproducción.

Menos imprecisa en sus conceptos y más instruida en el siglo, la Chata separa el grano de la paja y comienza por alabar las virtudes económicas de Ricardo, su propensión al lujo, dejando al final el crédito a sus protestas amorosas, de las que desconfía evidentemente.

La treta, sazónada con zumo de cebolla y jabón de olor,<sup>41</sup> surte de momento los resultados apetecidos por Amalia, pero carece de la permanencia que ella hubiere esperado. El desenlace catastrófico de la novela salva de la muerte a Carlos, a Chona y a Salvador —que continúan su triángulo como personajes en *Las gentes que “son así” (Perfiles de hoy)*—, a don Aristeo —frustrado sustituto de su compadre en las preferencias de Ketty—<sup>42</sup> y a los testigos —y promotores indirectos— del suicidio de Amalia: Ricardo, la Chata, doña Felipa y doña Ceferina.<sup>43</sup> Sin embargo, Amalia y Sánchez —“fruto maduro del *anden y téngase* de nuestras cosas”— son incapaces de asimilarse a las nuevas circunstancias, tal como lo han sido antes para sacar provecho de su fortuna. Como siervos a quienes se otorga una libertad no solicitada, pretenden ejercerla

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 119-124.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 270.

irresponsablemente, pero son aplastados por la memoria activa de su pasada servidumbre, que se manifiesta en cada uno de sus actos y en todas las circunstancias de la vida social.

Inexplicable para el naturalista y el poeta, la conducta femenina en esta novela de Cuéllar no es analizada imparcialmente por el narrador, sino puesta en marcha a través de los diálogos y las acciones. Esa conducta no puede ser resultado exclusivo de un determinismo naturalista ni tiene su origen solamente en la falta de instrucción o el ambiente social y sus restricciones. De ahí que “Facundo” eluda toda noticia sobre la juventud de Amalia —que evite toda mención a las secuelas que en su vida dejaron la Guerra de Reforma o la Intervención Francesa—<sup>44</sup> pues ello convertiría en un mecanismo de relojería su decisión personal y única de quitarse la vida. Por ello mismo, los lenguajes del determinismo social o de la retórica amorosa resultan insuficientes para dilucidar los altibajos de una biografía o para explicar los recovecos de las voluntades individuales, pues sólo son capaces —tal como ocurre de continuo en la irónica “segunda voz” de “Facundo”— de ofrecer una categorización dogmática sobre el comportamiento, una clasificación descriptiva de las exterioridades o una normatividad moral —pretendidamente universal, pero absolutamente sorda ante las necesidades individuales y sus circunstancias particulares.

Frente a esos discursos “auto-anulados” y contradictorios en que resuenan las posturas encontradas de dos ideologías y de dos tendencias literarias, las voces de los personajes toman una relevancia que la “segunda voz” de “Facundo” no puede ni pretende acallar, pues en ellas se encierran las visiones contradictorias del mundo social, del carácter y las posturas de los individuos, del espíritu de los tiempos que el autor intenta recrear.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 123.

Esa misma individualidad —moral, social, fisiológica y temperamental— sirve a Emilio Rabasa y su Sancho Polo para construir la imagen de las dos figuras femeninas principales en la tercera salida de Juan de Quiñones: Remedios y Jacinta. En ellas —como yendo de Garcilaso a Pérez Galdós— la juventud y la madurez estéril, la inocente sorpresa ante la vida y la premura por agotar su fugaz esencia, marcan los derroteros eróticos de la segunda experiencia urbana de Juanillo.

Así, tras la desastrosa peripecia con el charco, el odio de Quiñones hacia Cabezudo se intensifica cuanto más inalcanzable aparece a sus ojos la imagen de Remedios. Una tibia mañana de finales del verano, tras borrar de sus ropas los estragos del incidente, decide salir al corredor interior de la casona para dar mayor espacio a sus obsesivos pensamientos, mientras contempla, desde el piso alto, las miradas que Ferrusca, el panadero, dirige a la esposa de Torrubio, embebida en sus cantos y labores de costura:

[...] La miraba yo atentamente, como si algo desconocido hasta entonces me revelara su falsa frescura de jamona, cuando Jacinta, que se entretenía en podar un rosal raquíutico colocado en una maceta, tosió, advirtiéndome que estaba presente.<sup>45</sup>

Al sentirse sorprendido en falta, Quiñones regresa precipitadamente a su habitación, sólo para percatarse de lo sospechoso y ridículo de su conducta. Buscando algún pretexto para evitar la perspicacia de Jacinta, decide salir para solicitarle aguja e hilo con qué prender un botón a su camisa, lo que permite a la mujer ofrecer la reparación, acercándose tan sugestivamente al anonadado Juanillo que éste no puede ocultar, ni ante su otra admiradora, Serafina Gomera —que acierta a pasar frente a su puerta—, la oleada de rubor que le ha provocado la lección de costura.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 88.

Lo sucedido con el botón alimenta la curiosidad de Quiñones que, tentado por “la falsa frescura” de Jacinta y sintiéndose cada vez más alejado de Remedios —la idílica pastora de sus sueños— inicia el descubrimiento de su hasta entonces dormida sexualidad:

Cuando me veía yo así como arrojado de mi paraíso, abrían a una los brazos para recibirme el mundo, el demonio y la carne; y por los tres me sentía atraído, en ellos creía ver como un refugio contra la adversidad, y aún algo como un desquite de mi mala fortuna.

Así me explico aquel ir frecuente a la sala de la casa de huéspedes; aquella inquietud que se apoderaba de mí, en viendo a Jacinta pasar frente a mi puerta; aquella irresistible comezón de platicar con ella sin asunto ni concierto. Las groseras palabras de Joaquín y aun su falta de miramiento para con la enclenque hija del agente, cuya inocente edad no respetaba, me parecían menos repugnantes; la conducta de Pedro Redondo no tan mala como la juzgaba primero, y la historia del piso bajo menos grave de lo que decía don Ambrosio.<sup>46</sup>

Liberal y temeroso de Dios, jovenzuelo de moral conservadora, destacado periodista pagado como peón: “a tanto el día”, Juan de Quiñones transforma sus nuevas experiencias en la urbe en “un desquite” de su “mala fortuna”, de las vejaciones que —en su opinión— le propina Cabezudo haciendo de Remedios una elegante y distinguida señorita de ciudad.<sup>47</sup> El tono confesional de estos párrafos acentúa, no ya la ruptura temporal entre la temprana juventud del personaje y la vejez prematura del narrador intradieético, sino la ideologización de dos perspectivas morales.

En respuesta al mudo —o “carente”— discurso del narrador autodieético, que va admitiendo lentamente distintas formas de interac-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 104.

ción social y personal, el narrador intradieгético —el viejo Quiñones— considera la tolerancia moral del personaje como una traición a preceptos éticos universalizados. En esa voz del viejo Quiñones, la descalificación a esa tolerancia admite lo razonable en las preocupaciones de don Ambrosio Barbadillo y vincula su perspectiva moral a la de los tempranos preceptores del personaje: su madre, el padre Marojo y los Llamas. Los dos tiempos, el de la inocencia y el de la experiencia, se truecan en ideologías que “explican”, en el campo cerrado de la biografía de Juan de Quiñones, los desajustes en su personalidad y su transacción ante las circunstancias como el resultado de una “caída” moral.

Esa perspectiva del narrador intradieгético superpone dos ideas contradictorias, pero las enuncia simultáneamente al evaluar negativamente una mediante la otra. Sin embargo, la perspectiva histórica de don Ambrosio, del padre Marojo o de los Llamas —considerada “correcta” por el narrador intradieгético al confesarse arrepentido de sus ideas de juventud— se encuentra lejos de coincidir —ni en lo político ni en lo ético— con aquella que se desprende de la visión de Sancho Polo —o del mismo Emilio Rabasa.

En la voz del viejo Quiñones resuenan los acentos de don Ambrosio Barbadillo que, como infatigable lector de los cinco gruesos volúmenes de la última obra de Lucas Alamán (1792-1853), *Historia de México* (1849-1852), explica el deterioro de las condiciones de vida en función del rechazo a “toda desigualdad heráldica ó administrativa”, distinciones honrosas con las que se habían premiado los sacrificios desinteresados a favor “del bien común” y de la patria:

Todo esto cayó á esfuerzos de la filosofía irreligiosa y anti social del siglo 18: no quedó ya otra distinción que el dinero; buscarlo es el único fin de los esfuerzos de todos; ganarlo por cualesquiera medios se tiene por lícito [...] Pero no se ha reflexionado, que siendo el principio fundamental de la sociedad moderna el egoismo, este no

puede ser base de ninguna institucion política; que los hombres que solo aspiran á gozar conforme á las doctrinas de Epícuro no pueden comprometer su opinion en las deliberaciones de una asamblea, porque esto puede menoscabar sus goces, ni aventurar su vida en los peligros del servicio militar; que una y otra cosa suponen trabajo, esfuerzo de espíritu, abandono de sus comodidades, y estas comodidades son el único blanco de sus deseos; que por consiguiente esa sociedad debe caer, y caer tanto mas prontamente, cuanto que otros muchos que pretenden disfrutar los mismos goces, y no pueden ó no quieren aspirar á obtenerlos por medio de un trabajo honrado, los buscan por medio de las revoluciones, que son tanto mas fáciles de hacer, cuanto que se ha privado á los gobiernos de toda consideración y respeto, y se han destruido todas las instituciones que debian sostenerlos y consolidarlos, mientras que la clase acomodada, indiferente á todo lo que no llega á sus intereses personales, solo despierta al estruendo de una revolucion que la amenaza con una ruina inmediata, y entonces para salvarse del naufragio, se echa, como ha sucedido en Francia, en brazos del primero que le dice: “Venid acá que yo os protegeré.”<sup>48</sup>

“Programa viviente de intolerancia política y de absolutismo sin embozo” —como lo califica Rabasa por el año de 1912 en *La constitución y la dictadura*—,<sup>49</sup> Alamán reivindica para el viejo Juan de Quiñones los preceptos rectores de ese “paraíso” del que se siente “arrojado”. En las ideas de ese conservadurismo a ultranza encuentra el narrador intradieético la “explicación” de sus fracasos personales en la “carrera pública”, pues se dejó seducir, al menos momentáneamente, por ese “egoísmo, [...] conforme a las doctrinas de Epícuro”. Sin embargo, a diferencia de Alamán, el narrador intradieético no encuentra salida a su pro-

---

<sup>48</sup> Lucas Alamán. *Op. cit.*, pp. 575-576. La ortografía y la puntuación son las de la edición citada.

<sup>49</sup> Emilio Rabasa. *La constitución y la dictadura*, prologado por Andrés Serra Rojas, 9ª ed. México, Porrúa, 2002, p. 21.

blemática y es incapaz de construir —como lo hace el político conservador en esa misma obra— la utopía social de un regreso al antiguo orden de la vida. Para él, como para Mateo Cabezudo, el único retorno imaginable en su derrota tiene cabida solamente en la apacible monotonía de San Martín de la Piedra.

Sin embargo, en las palabras robadas por la confesión al discurso de Juanillo, se aprecia con toda claridad una concepción distinta del individuo, cercano a sus deseos particulares e incitado por los de Jacinta. La sexualidad vista como una rebelión ante los preceptos morales se enmarca, pues, en el contexto más general de un antiguo orden ideológico que busca ser rescatado o reivindicado en el discurso del narrador intradigético y que, no obstante, es apenas atribuible a Sancho Polo como autor implícito y más lejanamente a Emilio Rabasa como autor histórico de la obra.

Pero no es Quiñones, sino Jacinta, el personaje que mejor encarna esa rebelión. En ella, la sumisión impuesta por los deseos paternos cobra revancha, primero en sus furtivos encuentros con Juanillo, más tarde en sus secretas relaciones con Joaquín y finalmente en su fuga nocturna de la casa paterna. Jacinta —poco menos fea que Felipa y algo más joven que Amalia y la Chata— actúa fuera de toda convención al tratar de resolver “el viejo problema de la iniciativa en amor” y, por tanto, es una sorpresa constante para el anonadado narrador personaje que, embebido en sus propias tribulaciones eróticas, no acierta nunca a adelantarse a las acciones de la mujer. Así, excitado por su presencia, frecuenta la sala de la casa, con el pretexto de discutir con don Ambrosio, hasta que una tarde de octubre —tras una “conversación de farsa” iniciada por ella para evitar la vigilancia paterna— comienzan sus escarceos al amparo de las sombras en el mismo balcón que ha servi-

do de palco —meses antes— al espectáculo de los transeúntes en la calle anegada.<sup>50</sup>

Los encuentros del narrador con Jacinta continúan en los espacios comunes de la casa: en el pasillo interior del piso alto, en las escaleras, en la puerta de las habitaciones o en la sala. Al mismo tiempo, las relaciones de Quiñones con Joaquín y Redondo se hacen más intensas, busca la compañía de los jóvenes tunantes y asiste con ellos a los bailes ofrecidos por las Valcuernos:

[...] dos solteronas que vivían en la calle de Los Migueles, fraguando bailes de escote a los cuales asistían españoles dependientes de tendajón, empleados de quinta clase, algunos oficialetes y tal cual estudiante reprobado en los últimos exámenes.<sup>51</sup>

Como un macrocosmos público del microcosmos de la pensión, el baile de las Valcuernos —¿va-al-cuerno o valle de cuernos?— expone a Juanillo al umbral de sus transformaciones, ese espacio festivo en que lo íntimo y personal se vuelca en conducta pública, donde el secreto se rompe y el tabú se esfuma:

Era aquel un pedazo del mundo que hasta entonces no conocía, y hallaba en mi ser rincones que ignoraba yo, y saboreaba placeres que jamás había imaginado. La cabeza mareada, la lengua atrevida, desenfadada la audacia, al sentirme en nuevo mundo, nuevo también o transformado me sentí yo. Me enamoré de una modista y ella me encontró aceptable; brindé de tú a tú con un subteniente de artillería; di mil abrazos a Redondo, y al fin, reunidos los tres de la casa de huéspedes en un ángulo de la sala, salieron las confidencias.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Emilio Rabasa. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, pp. 97-100.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 136.

Redondo y Joaquín hacen que Juanillo reconozca los deseos carnales de Jacinta y lo animan a tomar acción concreta, provocando que él mismo se percate de su familiaridad humana: “¿no era yo hombre, como otro cualquiera?”<sup>53</sup> “Como otro cualquiera”, Quiñones comienza la construcción de su identidad, lejos del romanticismo aristocrático de los personajes de Dumas, a distancia de los estamentos y de los fueros militares y religiosos y desterrado de sus ensoñaciones pastoriles; entre la abigarrada concurrencia de sus pares —parias de las más diversas ocupaciones— Quiñones halla en sí “rincones que ignoraba” y se siente por vez primera liberado de sí mismo.

Las sugerencias de sus vecinos de cuarto tienen rápido efecto en Quiñones, que decide buscar a Jacinta para averiguar las reacciones en ella por su ausencia durante la noche anterior. A la una de la tarde, la encuentra sola en la sala de la casona y recibe las primeras descargas de su furor y sus celos, por lo que inicia una discreta retirada, a la que contraataca Jacinta —si cabe— con mayor encono:

Y entonces sí que estaba colérica. Sus grandes ojos, oscurecidos bajo las anchas cejas que se unían por el fruncimiento del ceño, su boca enrojecida, las narices dilatadas, daban al duro semblante de Jacinta un aspecto de fiera terrible, que me pareció la más atractiva hermosura y la revelación más franca de la mujer.<sup>54</sup>

Seducido y atónito ante el despliegue de intuición y perspicacia ejecutado a continuación por la mujer, Juanillo no tiene más recurso que aceptar cuanto ella dice y someterse a su deseo de solicitar a don Ambrosio, en cuanto tuviere una “posición”, su anuencia matrimonial.

Al poco rato, de raro buen humor y nostálgico, entra a la sala Barbadillo, exaltando la hoja de servicios de un antiguo sargento del ejército

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

—transformado en general y diputado: Mateo Cabezudo—, sin percartarse todavía de la contienda que ha tenido lugar en la sala de su casa. Al mirar los rostros de su hija y de Juanillo, de inmediato colige que sus más negras pesadillas han cobrado forma en la figura del “liberalito”:

—Papá... —balbució Jacinta con hipócrita timidez— no se enoje usted, estábamos platicando.

—No ha pasado nada —dije yo queriendo adelantarme a Jacinta— una conversación...

—Sí —interrumpió ella con cierta vivacidad, adivinando mi intento— una conversación; es que Juanito quiere hablarle de...

¿De qué?

Jacinta tomó otra vez su aire compungido y temeroso; yo, acongojado y sudando, no encontré qué inventar.

—Dilo... dígalo usted... —tartamudeó Barbadillo, aparentando forzada sumisión.

—No tengo que decir nada —repliqué violentamente.

—¡Por fin! —exclamó don Ambrosio enojado y enrojecido—. ¿Es esto un juego o qué cosa?

—Ya sabe usted —murmuró Jacinta— que Juan es muy tímido.

—¡Pues dímelo tú!

—Pero...

—¡Dímelo! —gritó Barbadillo alzando el brazo y enseñando el índice a su hija, terrible, amenazador.

Jacinta fingió vacilación y luego un esfuerzo difícil.

—Quiere... quiere casarse conmigo.

[...]

—Quiere... quiere él. ¡Es decir, que tú también quieres! ¿Cómo es eso? ¿Tú casarte? Eso me saco yo por admitir en mi casa gente que no conozco, y que después me sale llena de picardía.

—Sí, señor —continuó encarándose conmigo— usted abusa de la confianza que me ha inspirado; yo le dejaba hablar con esta criatura a todas horas, creyéndolo incapaz de una falta semejante.

Usted ha venido a seducirla, a enseñarle cosas que ignoraba, a echarla a perder...<sup>55</sup>

Con un desarrollo preciso y absolutamente imprescindible la imagen de Jacinta queda delineada en su unicidad por el narrador personaje, sin que para ello medie una sola línea de psicologismo. De ahí que la unidad contradictoria de la personalidad de Jacinta devenga, no de sus cualidades intrínsecas, sino de su accionar voluntario y absolutamente motivado. Por ello, ante su padre, su reacción es tan sorprendente para el narrador como para el lector, a quien no se le hace nunca visible el compendio de habilidades retóricas y de manipulación emocional que Jacinta pone en juego en esa escena.

La visión del personaje se da desde su exterioridad, desde la superficie que es visible para el joven, incauto y confundido narrador personaje. Es por eso que las contradicciones en el carácter de Jacinta resultan exageradas hasta la inconsecuencia, lo mismo que la reacción emocional de don Ambrosio Barbadillo y su erguido brazo y su índice flamígero. La caricaturización que de ello resulta no proviene, pues, de una imperfecta comprensión del género novelístico, sino de una estética de la novela en que la perspectiva del narrador no aspira ni a la ubicuidad espacial ni a la omnisciencia extratemporal, sino que está ligada a sus propios valores y expectativas, a sus miedos e inconsecuencias.

Jacinta y Juanito ambicionan la misma satisfacción y, sin embargo, el entorno social y la valoración de lo masculino y lo femenino —del todo explícita en el parlamento de don Ambrosio— los coloca como dos adversarios que deben conseguir garantías recíprocas: el placer sexual a cambio del matrimonio o la satisfacción a cambio de la sujeción. La lógica es semejante a la expuesta por Alamán; en ella, el sacrificio personal debe ser recompensado por el reconocimiento social; la au-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

tocomplacencia forma parte de “las doctrinas de Epícuro” y resulta atentatoria para las “instituciones” sociales y políticas. Por ello, la soltería de Jacinta debe servir de reconocimiento a los sacrificios previos de su padre, a pesar de que ello signifique la nulidad de su descendencia familiar. *El Cuarto Poder* expone así la reducción al absurdo de ambas posiciones ideológicas, al desarrollarlas en el plano cotidiano y práctico de la vida urbana; plano en el que, tanto en lo individual como en lo colectivo, tanto en las discusiones personales como en los editoriales de la prensa,<sup>56</sup> ambas lógicas ideales están destinadas a “el cajón de inútiles”.<sup>57</sup>

La imagen del “paraíso” destruido por las vicisitudes del siglo se halla presente también en una de las novelas menos conocidas de José Tomás de Cuéllar, *Isolina la ex-figurante*. Ahí “Facundo” relata la desventura de una joven virtuosa y amante de los libros que tiene la desgracia de incitar con su belleza los apetitos de un cacique pueblerino, don Pepe García, que —como Mateo Cabezudo— será más tarde llamado a dirigir desde una diputación los destinos de la patria.

Más apegada al modelo predominante en la novela decimonónica, esta obra de Cuéllar se centra en dos protagonistas: Pico, apuntador de la compañía de teatro ambulante de Gervasio M. Romero del Campo e Isolina —o “Gualupita”—, hija de un hacendado ganadero, don Anselmo, que —raptada por los bandoleros que han matado a su padre y prendido fuego a su hacienda— supone ser rescatada por don Pepe, pero sólo para ser sometida a cautiverio al negarse a cumplir con los deseos del cacique.

---

<sup>56</sup> “[...], vituperé la conducta de la prensa que llamé *asalariada*, sin reparar en que yo también escribía por salario, y *El Cuarto Poder* le recibía del escándalo, como *La Columna* le había recibido de la adulación.” *Ibid.*, p. 94.

<sup>57</sup> Con ese título comienza el capítulo XV de *El Cuarto Poder* que contiene, además —como homenaje de la que hacen el cura y el barbero de los libros de caballerías en *El Quijote*—, una revisión crítica de los periódicos nacionales. *Ibid.*, pp. 107 y ss.

Isolina, rescatada por Pico y su perro Alí de su encierro —sin ninguna consecuencia inmediata gracias a la crédula soberbia de don Pepe—<sup>58</sup> atrae bien pronto los celos de la esposa de Romero del Campo, María del Carmen, que se empeña en echarla de la compañía. Más tarde, al separarse de Romero en San Luis, a causa de la cercana vigilancia de don Pepe, Pico e Isolina emprenden la marcha hacia la ciudad de Toluca, donde el apuntador retoma su amistad con una figurante en desgracia —su afónica comadre doña Atanasia Ramírez— e Isolina hace su debut en las tablas. Asediada por los hombres y odiada por las mujeres, la joven pronto se percata del estigma común a las de su oficio, lo que, a más de desalentarla, preludiará el desenlace castastrófico de la obra.

Antes siquiera de poder tomar alojamiento en la ciudad, Pico es atacado por los furiosos admiradores de Isolina y acaba herido de bala en un hospital de presos. Al tiempo, entre el cúmulo de los admiradores de la figurante, hace su entrada don Fernando a quien —en voz de “Facundo”— “le bastaba emprender algo para *salirse con la suya*; y ¡oh desgracia! se había fijado en Isolina”.<sup>59</sup>

Durante su convalecencia en casa de doña Atanasia —maquiavélicamente concertada entre la comadre y el seductor de figurantes y mucamas—, crece el respeto y la admiración de Pico por las cualidades humanas de la joven que, ante las circunstancias, decide dedicarse a la actuación:

—¿Tú en las tablas? [dijo Pico.]

—Sí; quiero probar que se puede pisar ese recinto sin doblar la frente; quiero imponer la ley de mi dignidad y de mi honra á la caterva crapulosa que rodea á las cómicas; quiero probar que el arte es noble, que la carrera es gloriosa, que la mujer que quiere ser honesta

---

<sup>58</sup> José Tomás de Cuéllar. *Isolina la exfigurante (apuntes de un apuntador)*, 2ª época, Santander, Blanchard y comp., 1891, (La Linterna Mágica, t. XI), t. I, p. 214-222.

<sup>59</sup> *Ibid.*, t. II, p. 127.

y que sabe apreciarse, pasa sobre esas miserias, sobre todas esas pasiones inmundas de las tablas y del vestuario; yo probaré todo eso porque siento en mí que puedo probarlo, yo no sé si podré ser actriz, no sé a qué grado de perfección podré aspirar; pero sí estoy segura de que sabré conservar mi dignidad sin mancha.

Pico, para quien Isolina iba tomando cada día proporciones más gigantescas, escucho absorto aquel arranque de Isolina, que le pareció sublime.<sup>60</sup>

La imagen de dignidad en el pomposo estilo de Isolina adquiere poco a poco en la novela el tono ácido o negro del humorismo, pues ni el entusiasmo ni la dedicación con los que la joven emprende el estudio del arte evitan la sucesión de catástrofes que se cierne sobre la pareja de castos e infelices enamorados. Lo que parece una brillante oportunidad para ser aclamada por el público toluqueño —la fuga de la primera dama de la compañía con su amante—<sup>61</sup> adquiere de improviso el tono jocoserio de la farsa. Merced a las tretas aprendidas en la compañía de Romero del Campo, Pico consigue del empresario teatral un jugoso contrato para la primer protagónico de Isolina; ella se prepara con tesón y logra con sus dotes histriónicas la fascinación del público que está a punto de aclamarla:

Isolina representaba una madre que reclama á su hijo.

—Señor marqués, decía Isolina, por la vez postrera, ¿lo entendéis? Por la vez postrera os pregunto: ¿En dónde está mi hijo?

El marqués, después de un movimiento que reveló su profunda pena, extendió el brazo derecho hacia la puerta izquierda del foro, y en tono solemne exclamó:

—¡Señora, aceptad mi sacrificio; todo es cierto! ¡Nada puedo negaros ya! ¿Queréis ver á vuestro hijo? ¡Helo ahí!

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, t. II, p. 108.

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. II, p. 151.

En este momento debía aparecer el galán, el hijo deseado que vendría á arrojarse á los brazos de su adorada madre, y ¡oh fatalidad! lo que acababa de aparecer a la puerta de la izquierda era Alí, el perro de Pico, el perro fiel, el servicial Alí, el cazador de pollos...

Despeñándose desde la inmensa altura del entusiasmo hasta el fondo del más espantoso ridículo, el público prorrumpió en una estrepitosa carcajada.<sup>62</sup>

La interjección teatral que introduce la aparición de Alí en el escenario hace un guiño satírico al lector, delatándole las maquinaciones de un personaje afectado por la manía de hablar solo: “Casi para cada acto de la vida, tenía don Fernando *un aparte*.”<sup>63</sup> Por todo ello, lo hiperbólico en los discursos de Isolina, su postración en cama luego de su fallido debut estelar, la muerte ya inútil del inocente Alí a manos de su amo o el desenlace fatal que convierte a la joven en víctima incuestionable de don Pepe —ya en la Ciudad de México, donde terminan reunidos por última vez todos los personajes— no hacen más que profundizar en ese espacio de laxitud gubernamental e impunidad endémica en el que el poder de las armas o el dinero cancelan cualquier retorno al “paraíso”.

En ese marco delineado por Cuéllar, los individuos carecen de autodeterminación, pues son objetos movidos solamente por sus pasiones más elementales o por las distinciones sociales a que aspiran. Sin propósitos claros y sin determinaciones ideológicas específicas, mezclan a su conveniencia ideas que no acaban de entender con el ánimo de transformarlas en banderas partidistas:

Liberales teóricos que no saben aristocratizar el trabajo, prefieren encubrir al gitano, perezoso y dañino, con el traje del señorito.

Oodian las distinciones y se inclinan ante el extranjero constructur

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 172-173.

<sup>63</sup> *Ibid.*, t. II, p. 126.

[sic], que con el producto de su trabajo, de su inteligencia y su honradez, está atesorando lo que esos ex-empleados, ex-militares y ex-destinados son incapaces de alcanzar por inútiles y por corrompidos.

Liberales, amantes platónicos de la inmigración, declaman contra el enriquecimiento de los extranjeros y declaman contra todo el que adquiere y medra, pero declaman paseándose en los portales.

Vagos y ociosos por índole, por temperamento y por incuria están esperando una mano misteriosa que los redima milagrosamente.<sup>64</sup>

Bajo esta extraña luz de la segunda voz de “Facundo”, el interesado auxilio que prodiga don Fernando a Pico, e Isolina, al recatar a éste del hospital de presos —por el que ambos jóvenes convienen ingenuamente “en que debían vivir eternamente reconocidos al señor don Fernando”—<sup>65</sup> amplifica la dimensión de la trama a escalas inusitadas, transformando a ese falaz benefactor en “gitano, perezoso y dañino”, y en “extranjero constructor” del que se espera milagrosa redención.

El humorismo trágico que destila la trama de la novela tiene, no obstante, su contraparte amable en el idilio frustrado del apuntador y la candidata a actriz: “Pico e Isolina leían juntos aquellos libros [obsequio de don Fernando], con esa fé, con esa dedicación de que son capaces dos personas que se aman y que, identificándose, van hacia un mismo rumbo.”<sup>66</sup> Pico encuentra así, en Isolina, una salida práctica a su idealismo heroico, superando incluso su sentimiento de inferioridad al procurar el bienestar de la joven.

La disputa final de este “*ex-bruja*, ex-militar y dado al diablo de la miseria en cuerpo y alma”,<sup>67</sup> en contra del tiránico cacique y el inescrupuloso negociante, por esa joven —cuya belleza y dignidad provocan

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 213-214.

<sup>65</sup> *Ibid.*, t. II, p. 82.

<sup>66</sup> *Ibid.*, t. II, p. 132.

<sup>67</sup> *Ibid.*, t. II, p. 110.

que don Fernando casi lamente “encontrar tanto espíritu en aquella carne”—<sup>68</sup> autorizan, de hecho, una lectura alegórica de la novela que con mucho desborda los linderos del costumbrismo ingenuo y caricaturesco en que se ha querido cercar la novelística de Cuéllar.

La exageración de los rasgos, la teatralidad de los diálogos y el trasfondo ideológico puesto en juego, en disputa, en contradicción, implican una orientación estética que no responde ni a la didáctica utilitaria ni al historicismo maniqueo con que se había desarrollado la tendencia dominante en la novela mexicana anterior a *La Linterna Mágica*. Su ubicación, coetánea a los hechos que relata, la actualidad política en los discursos de la segunda voz de “Facundo” y la orientación misma de las tramas suponen la existencia de un público distinto del que se pretendería alcanzar mediante esas fórmulas narrativas.

La semejanza temática —el estéril tránsito de la virtud por los espacios del vicio— de *Isolina la ex-figurante* con la *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) del Marqués de Sade (1740-1814) —apuntada ya por Manuel de Ezcurdia—<sup>69</sup> revela, además de una filiación estructural con el cronotopo de la novela costumbrista de aventuras,<sup>70</sup> una intención se-

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, t. II, p. 134.

<sup>69</sup> Cfr. Manuel de Ezcurdia. “José Tomás de Cuéllar o de la irreverencia”, *Escritores en la diplomacia mexicana*, t. III, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2002.

<sup>70</sup> Mijaíl Bajtín [“Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos de poética histórica” (1937-1938)), *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 300 y ss.] resume al respecto de su modelo, *El asno de oro* de Apuleyo: “La existencia cotidiana es un infierno, una tumba donde ni el sol brilla ni hay un cielo lleno de estrellas, por eso se da aquí como el reverso de la vida verdadera. En su centro está la obscenidad, o sea, el reverso del amor sexual, ajeno a la procreación, al relevo de las generaciones y a la constitución de la familia y el hogar. La existencia cotidiana es indecente y su lógica, la lógica de la obscenidad. [...] El mundo cotidiano está disperso y fraccionado y carece de nexos esenciales. No está penetrado de una serie temporal con su regularidad y necesidades específicas. Por eso los cortes temporales de los episodios costumbristas están colocados como perpendicularmente a la serie principal y básica de la novela: culpa – redención – purificación - felicidad (precisamente al momento «castigo - redención»). El tiempo cotidiano no es paralelo a esta serie principal y no se entrelaza con ella, pero algunos de sus cortes

mejante, al testimoniar los cambios en la organización social y su impacto en la vida privada, exagerando —mediante la irrupción en la intimidad o la presentación de acciones extremas— las inconsecuencias éticas de los personajes, haciéndolas depender de conformaciones caracterológicas particulares hábilmente emancipadas de sus contextos ideológicos e históricos.

Sin embargo, a diferencia del modelo básico de la novela costumbrista de aventuras, tanto en *Justine* como en *Isolina la ex-figurante*, la desgracia de las protagonistas no proviene ya de una culpa primordial que deba ser redimida —como ocurre también en la leyenda de Tristán e Isolda—, sino de una ordenación enrevesada del universo público, en cuyo seno se han vuelto inoperantes o estériles las conductas habituales en el universo familiar y privado de las personajes. Como resultado de su ingenuidad o de su desconocimiento de las reglas anómalas de ese universo, Justine e Isolina son castigadas por su rebeldía ante “las prácticas de la vida común”, a pesar de la simpatía —más o menos irónica— que despiertan en el lector en virtud de los juicios emitidos por la voz narrativa. Justamente en esa ironía del narrador, en su distancia o cercanía anímica y moral de las conductas referidas, en su mayor o menor empatía con las heroínas de su historia, adquiere el lenguaje bivocal una función determinante como sello distintivo de una intención estética.

Por su parte, emocionalmente involucrado con los hechos que relata y moralmente ligado a su autobiografía, el narrador empleado por Sancho Polo en sus *Novelas Mexicanas* trasluce sus emociones en el juego retórico y fonético de sus discursos. Emotivo como narrador autodiegético y reflexivo y confesional en tanto perspectiva intradiegética, Juan de Quiñones anula de continuo su dualidad inmanente ante la ima-

---

(en los que se descompone este tiempo), perpendiculares a dicha serie, la intersecan en ángulo recto.”, p. 320.

gen femenina de Remedios. En ella, como Pico ante Isolina, encuentra Azafranillo la sublime visión de lo inasible.<sup>71</sup> Sin embargo, a diferencia de aquél —en quien la figura de la mujer amada se engrandece en tanto más se amplía la órbita de su acción—, Quiñones sufre más a medida que Remedios se corporaliza y por ello, al recordar el cumpleaños dieciséis de la joven, pasa sin transición de un orbe a otro en la escala emocional:

[...] Yo tenía miedo, porque desde la mañana me había resuelto a decirle a Remedios muy clarito lo que sentía yo en el corazón, aunque ya ella lo sabía muy bien. Quería atreverme y no podía; ya me acercaba con ánimo de invitarla a bailar, cuando el temor me vencía, haciéndome retroceder. Ella debió de notarlo, porque aun me pareció que se impacientaba; alzó los ojos y me miró con aquella expresión indefinible de sus grandes pupilas negras y húmedas. Vestía la niña un sencillo traje y el adorno de su tocado había sido arrancado de los arbustos del campo... El traje era de humilde tela... de humilde tela... raso azul ajustado a su soberbio busto, derramado en ondas relucientes por la falda; en las orejas gruesos brillantes y, en lo más alto de su redondo pecho, una joya riquísima que lanzaba rayos de mil colores y vivísima luz. Me llevé las manos a los ojos cegados por el lodo, y detrás de mí resonó una carcajada sonora, prolongada, llena de amarga burla, mientras se alejaba decreciendo el ruido de la carretela arrastrada rápidamente por las calles de San Francisco...

Eso, eso era lo que nunca le perdonaría yo a aquel hombre alzado del polvo para humillar con su insultante fortuna a quien siempre valió más que él. ¿Qué me importaba el poder de sus riquezas, si tenía yo el arma de mi talento y mi pluma para herirle sin compasión y de muerte? [...]<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Emilio Rabasa. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, p. 153.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 129.

Como en el caso de los niveles lingüísticos de la obra, también en los estratos narrativos ocurre una desviación de los sentidos de la trama, según sea el sistema organizacional con el cual se relaciona. En un plano puramente formal, la estructura básica de *El Cuarto Poder* remite también, aunque sea muy indirectamente, a la leyenda erótico heroica que dio origen a la novela de caballerías. Lanzarote y Ginebra, Tristán e Isolda, son ejemplos de los amantes jóvenes separados por una estructura de poder encarnada en el marido celoso —además, amigo o deudo del amante: Arturo o Marco—, incapacitado para cobrar venganza personal. A la castidad forzada, luego del reconocimiento de atracción recíproca, la acompaña una sucesión de aventuras que sirven para probar la firmeza en los votos de mutua fidelidad, cuyo cumplimiento, más allá de todo apetito carnal, puede solamente realizarse tras la muerte de los amantes.<sup>73</sup>

Tal como en esa estructura básica, Juan de Quiñones y Remedios son empujados a su reconocimiento de mutua atracción por circunstancias externas, que desde luego incluyen el rescate de la joven de manos de su monstruoso padre. La oposición de Cabezudo al enlace final de los enamorados, ajena del todo a los méritos de Quiñones, desencadena la serie de aventuras que deben poner a prueba su fidelidad a Remedios, por lo que en esa serie resultan imprescindibles tanto sus dubitaciones respecto de los méritos propios como la tentación de olvidar la empresa en aras de alguna recompensa menos inasequible: Jacinta Barbadillo.

Por otra parte, dentro de la visión exclusiva del narrador autodiegético, su sencilla y natural inclinación amorosa por Remedios es estorbada por el egoísmo y la soberbia de Cabezudo, quien a despecho de la sencilla naturalidad en los sentimientos de los jóvenes, se empeña en

---

<sup>73</sup> Denis de Rougemont. *El amor y occidente*, trad. Antoni Vicens, 4ª ed., Barcelona, Kairós, 1986, p. 27 y ss.

imponer a su sobrina un pretendiente que, como Miguel Labarca, eleve el prestigio social de su familia. En ese plano de subjetividad individual, Jacinta ofrece a Quiñones el reconocimiento que requiere su autoestima, y que le está vedado recibir de su adorada Remedios por la terquedad de Cabezudo.

En un distinto estrato narrativo, la obra remite, por medio del narrador intradieгético y su tono confesional, a la estructura ya citada de la novela costumbrista de aventuras, en que el desprecio a los consejos de la madre de Quiñones y el padre Marojo —que en su nombre reúne la doble significación de “mala hoja”, destinada a alimento del ganado, y de casamentero, en tanto que denominación de una subespecie del muérdago— conducen al personaje por un tránsito de “castigo-redención” hacia el final de la novela. No obstante, la obra está lejos de remitir a ninguna de estas estructuras por separado, pues un cuarto estrato en su función directamente ideológica permite pasar del idealismo pastoril a la subjetividad romántica y de ésta hacia una estructura picaresca —con cortes transversales sobre la secuencia básica: nacimiento, vida, reproducción y muerte—, que —en la voz confesional del narrador intradieгético—, sirve a la representación de la vida cotidiana de la urbe y su “lógica obscena”.

En ese cuarto estrato tienen un lugar específico las normas ideales del personaje narrador —la sublimación de sus emociones— que busca realizar su casto amor en un escenario pastoril sin cortapisas sociales. Junto a esa idealización, que emana de la imagen de Remedios a sus dieciséis años, aparece en *El Cuarto Poder* la figura corpórea de la joven, vestida de raso y cubierta de joyas, que despierta en Quiñones la punzante duda de su propio valer y lo impulsa a buscar su beneficio propio, aun en contra de sus principios. Justamente detrás de esa dicotomía en las motivaciones del personaje, resulta evidente la ubicación precisa de la trama en el siglo XIX mexicano: la pugna entre el conservadurismo

clerical y el liberalismo jacobino, entre la economía de autoconsumo y el libre mercado del capital, entre las virtudes monacales y el dispendio de los nuevos ricos. Estas pugnas imponen sus espectros de influencia inclusive a los espacios íntimos de los personajes: las habitaciones, los centros de trabajo, las relaciones afectivas y las interacciones pedagógicas o sexuales. Este universo, pues, está ideologizado y, en él, Remedios se presenta a cada paso como la síntesis especular de esa totalidad contradictoria. Humilde y altiva, piadosa e indiferente, amada e inalcanzable, Remedios es el espejo humano de lo que Quiñones anhela para sí.

Citados a ciegas por Felicia, dentro de la habitación que ocupa en la casa de los Llamas, Juanillo y Remedios tienen por fin oportunidad de intercambiar unas palabras. La sobrina del cura, incansable y dicharachera, se abroga el derecho a revelar los pensamientos íntimos del absorto enamorado que no acierta a inventar más excusa para su alejamiento de la joven que el exceso de trabajo:

—Nada; yo no consiento que mientas, ni siquiera para contentarla. Di la verdad.

—Pues es la verdad.

—Dímela tú —dijo Remedios, clavando con muestras de interés sus negros ojos en los de su amiga.

—Pues la verdad es, hijita...

—Mira, Felicia...

—¡Cállese usted! La verdad es que estás muy encumbrada, muy arriba, muy alta, ¿eh? Y Juan es un pobrecito, chiquito y roto, que no puede subir tanto.

—¡Felicia! —dijo angustiado.

—¡Cállese usted, don *Azafrán*; déjeme hablar a gusto! Pues sí, señor; por tanto, es ridículo que un Juan así ande buscando a una Remedios tan elevada, que sólo se roza con ministras y princesas y diputadas. Por eso no te busca ni te escribe una cartita, ni quiere hacerte unos versos que le he pedido veinte veces.

[...]

—Perdóneme —dije avergonzado— pero piensa que todas esas necesidades mías proceden de que te quiero tanto...

—Mi tío —continuó ella con cierta exaltación— me obliga a vestirme ricamente, a asistir a bailes, a teatros, a paseos que no me agradan, porque yo no nací para eso; pero te ofrezco que le rogaré y suplicaré que me deje seguir mis inclinaciones. Yo no quiero que te ofendas, ni que dejes de verme como antes...<sup>74</sup>

Haciendo de vehículo entre los enamorados y los “nexos esenciales” de la “vida verdadera”, Felicia delata ante Remedios los estigmas sociales con que Juanillo ha encubierto su imagen propia y la de ella, exagerando paródicamente tanto su sentimiento de inferioridad como su idealización de Remedios. Al verse delatado en su envidioso egoísmo, Quiñones no puede más que pretextar el amor que profesa a la joven, ya que él mismo se ha disfrazado con traje y zapatos nuevos para impresionar a Cabezudo; lo que impulsa a Remedios, intuitiva y piadosa, a afirmar su disgusto ante la opulencia con que su tío la obliga a vivir.

Como ideal en la mente de Quiñones, Remedios encarna la visión de una “vida verdadera” que da cabida “a la procreación, al relevo de las generaciones y a la constitución de la familia y el hogar”. No obstante, esta visión aparece como excluyente del utópico reconocimiento de sí mismo en el baile de las Valcuernos. Para acceder a Remedios, él mismo se ha impuesto la tarea de despojarse de sus “nexos esenciales”, abandonar su “*querencia*”, despreciar a sus amigos más leales —Sabás Carrasco y Pepe Rojo— para aceptar la interesada adulación de Joaquín y Pedro Redondo; e inclusive ha roto su fidelidad a Remedios al intercambiar los fugaces y lejanos encuentros con la joven por los pellizcos y los abrazos de Jacinta. La catástrofe resultante de esa escisión fundamental

---

<sup>74</sup> Emilio Rabasa. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, pp. 158-159.

en el personaje —de su obstinación en relevar la nostálgica ensoñación de un idilio pastoril con el inquietante abandono de sus afanes aristocráticos, en pos de una efímera fraternidad social— se pone de manifiesto también como un choque de espacios, como la irrupción del universo público en el universo privado.

Comprometido a escribir unos versos para Remedios —tras redactar un artículo incendiario contra el gobierno liberal en las columnas de *El Cuarto Poder*—,<sup>75</sup> Quiñones trabaja afanosamente en ellos la noche siguiente al encuentro con su amada. Durante la mañana completa, vagabundea por la ciudad y decide al fin no regresar a la casa de Barbadiello, rompiendo de ese modo la promesa de matrimonio hecha al viejo y a su hija.<sup>76</sup> Sin embargo, en su cuarto se encuentra todavía la cajita en que atesora los recuerdos de su madre y de Remedios, por lo que decide recogerla. Ya de retirada en la puerta del cuarto, poco antes del ocaso, lo sorprende Jacinta, que adivina su intención y se esfuerza en retenerlo arrebatándole la caja; lo que impide Juanillo con violenta brusquedad.

De vuelta en la redacción del periódico, Sabás lo recibe con abrazos de felicitación por el impacto de su artículo, así que “escuchando mi elogio dejé correr dos horas sin impaciencia”.<sup>77</sup> A las nueve —algo inquieto al sentirse vigilado en el camino por una desconocida— se presenta en la habitación de Felicia, que le ruega discreción ante la presencia de don Mateo en la sala de los Llamas. Luego de media hora de plática entre los enamorados y su confidente, Quiñones entrega a Remedios los versos prometidos y se coloca de espaldas a la puerta entreabierta de la habitación:

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 165-168.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 174.

Los ojos de Remedios recorrieron lentamente la primera línea, luego la segunda... Yo seguía el movimiento de sus negras pupilas, y las vi humedecerse apenas leída la primera estrofa. Cuando comenzaba la segunda, el papel temblaba visiblemente y los ojos de Remedios estaban nublados por la lágrimas...

—Buenas noches —dijo una voz a la puerta.

Mi cuerpo quedó rígido de espanto; no hice el más leve movimiento; sentí hielo en las entrañas y en la venas, y habría yo bendecido a la tierra si se hubiera abierto en aquel instante para tragarme.

Jacinta entró. Habló durante dos o tres minutos, con voz llena de ira mal sofocada y dijo no sé qué; [...] Apenas tengo memoria de que al fin se encaró conmigo, echándome en cara alguna cosa, y enseñándome la mano herida, quizás al arrebatarme la cajita. En seguida salió.

La sorprendente aparición de Jacinta en el espacio íntimo de Quiñones y Remedios se da así en una circunstancia sujeta al escrutinio en que resultaría más previsible la presencia de Mateo Cabezudo; no obstante, es Jacinta —y su cauda de encuentros furtivos en los espacios públicos, los pasillos, las puertas abiertas— la encargada de mostrar ante Remedios el rostro público de Juan de Quiñones, tal como él lo ha hecho con la vida privada de los ministros del gobierno liberal.<sup>78</sup>

Ante la revelación de ese rostro desconocido para ella, Remedios se retira de la habitación y tras un lamento cae en el corredor. Juanillo se apresura a auxiliarla, pero es detenido por Felicia que lo empuja hacia la escalera; al atravesar el patio, Quiñones escucha un nuevo lamento y los pasos precipitados de los que desde la sala acuden a socorrerla, junto con el enfático “¡canasto!” que profiere don Mateo. Fuera de la casa, Quiñones sale a escape y al fin —como despertando de una pesadilla— logra detenerse a llorar en una esquina:

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 94.

Dos pilluelos pasaron junto a mí, se detuvieron al verme, y al seguir andando, el uno dijo al otro:

—¡Qué *mona* tiene ese amigo!

Rieron ambos, y en seguida gritó el segundo con voz gangosa y chillona:

—¡*El Lábaro* de mañana... con el retrato del general de división don Mateo Cabezuuuudooooo!<sup>79</sup>

### **B. Moneda falsa o la máscara detrás del acertijo**

Intentar una definición concreta de un sistema de enunciación tan complejo como el de la novela resulta, evidentemente, imposible para un trabajo como éste, destinado solamente a presentar una valoración crítico estética de una porción de los trabajos literarios de J. T. de Cuéllar y Emilio Rabasa. De ahí que se haya optado por simplificar —quizás excesivamente— la complejidad de ese sistema de enunciación y recepción de una obra novelística bajo el término vago y arbitrario, de “espacio semántico de representación”. Esto, no con el propósito de designar una “esencia” de ese tipo de obra literaria, ni para confrontar un conjunto heterogéneo de apreciaciones metodológicas, sino simplemente para designar una “lectura”, hecha en un lugar y un tiempo determinados, bajo una perspectiva cultural, anecdótica y social que, sin aspirar a ser estadísticamente representativa, sólo pudo darse en este tiempo y en este lugar.

Así, en términos absolutamente personales, “mi lectura” de las obras de estos autores decimonónicos me permite construir un “espacio semántico de representación” que, sin ser único ni exclusivo, apenas me

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

es dable simular o referir mediante las palabras, para poderlo compartir con otros; discutirlo, dialogarlo y tal vez —¿por qué no?— desecharlo.

Entendido como una “lectura”, todo “espacio semántico de representación” es incompleto, cuestionable, criticable o rebatible, pues no supone verdades físicas ni científicas, sino relaciones semióticas, sujetas siempre a diferentes códigos interpretativos y a diversas formas de jerarquización. De ahí que la intención de este trabajo sea solamente el ofrecer unas cuantas series de relaciones semánticas sobre las que se finca una interpretación de las obras de estos autores, sin intentar la reconstrucción exhaustiva de los códigos y subcódigos semióticos que pudieron darles origen en la intencionalidad de los autores.

En otras palabras, lejos del intento de reconstruir la vida, la cultura, la historia, la superstición, la mitología, la orientación política o partidista que influyeron en las obras de José Tomás de Cuéllar y de Emilio Rabasa —entre otra multitud de posibles sistemas ideológico lingüísticos—, este acercamiento, esta “lectura”, quiere solamente dar cuenta de algunas relaciones entre los distintos niveles de significación que, presentes en la obra por sus significantes —lingüísticos, pragmáticos, sociolingüísticos, etc.—, permiten interpretar sus obras a partir de experiencias cercanas a los lectores del siglo que comienza.

Un acercamiento como éste supone, pues, la necesidad de identificar o actualizar una inasible intencionalidad a partir de algunos de los elementos que pueden significarla. En ese aspecto, la “citación” de otras voces, el empleo de jergas y dialectos característicos de algunos grupos sociales, el dialogismo entre la voz del narrador y los discursos ajenos permiten ubicar las novelas dentro del diálogo con un ambiente político y social en cuyo fondo se revelan los matices más sutiles de las obras; entendidas éstas como enunciaciones implicadas en un diálogo social.

Así, lo que en apariencia podría considerarse como un relato con tintes autobiográficos —Emilio Rabasa, como Juan de Quiñones, fue

secretario particular del gobernador de Oaxaca y vivió algunos años dentro del ambiente periodístico de la Ciudad de México—<sup>80</sup> se trueca en parodia al ubicar la trama, no a mediados de los años 80 del siglo XIX, sino veinticinco años antes, en el punto en que se confrontaban por vez primera en la Historia del México independiente las ideologías del conservadurismo historicista y del jacobinismo liberal como proyectos de nación y de estado.<sup>81</sup>

Dentro de ese universo de discursos ajenos, tampoco los juegos narrativos de José Tomás de Cuéllar están exentos de ironía. En voz de su “Facundo”, la narrativa de Cuéllar testimonia, desde su intelectualidad insular, las visiones opuestas o complementarias, interesadas o altruistas, de un humanismo católico ilustrado junto con la crítica del pragmatismo puritano y racionalista: la fe en el progreso económico en pugna con la ostentación pecuniaria y la obsesiva observancia de la moda y las novedades; la defensa de la familia y la instrucción pública en el marco de una desordenada movilidad social y el deterioro de las formas tradicionales de convivencia e integración, etc. Así, en su “segunda voz” se dan cita la objetividad descriptiva de los discursos arrancados a la jerga científica junto a los términos y las metáforas más populares de las hablas sociales. Al hacerlo —al igual que ocurre con el narrador Juan de Quiñones y el implícito autor de sus hazañas: Sancho Polo— “Facundo” toma el lugar de un hablante diferente —aun cuando sea sólo por un momento— para enjuiciar desde otra perspectiva las conductas ajenas y sus opiniones propias.

Parte fundamental de la ironía literaria, este enunciar desde la perspectiva de otro —que ya antes se ha designado como “desplaza-

---

<sup>80</sup> Cfr. Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17), pp. 51 y 91 y ss.

<sup>81</sup> Cfr. Charles A. Hale. *El liberalismo mexicano en la época de Mora*, 9ª ed., México, Siglo XXI, 1991, p. 40 y especialmente el capítulo 4, pp. 148-149.

miento metafórico”— ha sido estudiado detenidamente por Graciela Reyes,<sup>82</sup> quien analiza, desde la pragmática literaria, varios ejemplos discursivos como desdoblamientos en la enunciación —una especie de intencionalidad ambivalente, asumida por un enunciador en complicidad con su escucha:

Quisiera demostrar que el locutor irónico cumple dos papeles simultáneos: es a la vez un interlocutor fingido al que se atribuye una expresión o proposición, y un enunciador (verdadero agente del acto de habla) que niega o cuestiona esa expresión o proposición. Del acto de habla ficticio (el del locutor fingido) participa un interlocutor igualmente imaginario, capaz de compartir los valores que el locutor irónico (enunciador) niega. Este contexto de comunicación artificial, forjado, se usa generalmente para evaluar una determinada situación, idea, persona, etc. La yuxtaposición entre el contexto ficticio y el real produce una contradicción o incongruencia, y ese contraste es el que genera sentido. [...] <sup>83</sup>

Simplemente con el ánimo de simplificar los problemas epistemológicos y semióticos implicados en el planteamiento de Graciela Reyes, se puede decir que en el enunciado irónico coexisten dos sistemas interpretativos: uno ligado al contenido puramente literal o denotativo de la expresión —dentro de una determinada norma lingüística—, y otro, de carácter plenamente valorativo —generalmente más implícito que explícito—, que cuestiona la expresión de un tipo de hablante o enunciador específico —designado más adelante como “locutor ingenuo”— que no corresponde con el sistema interpretativo del “locutor irónico” que la enuncia —que actualiza dicha norma. En otras palabras, el “locutor irónico” roba o cita las palabras de un “locutor ingenuo” para evaluarlas en

---

<sup>82</sup> Graciela Reyes. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984 (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, 340).

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 157.

un contexto distinto de aquel en que son puramente denotativas; contexto impertinente del que no participan otros “interlocutores ingenuos”, que entienden esas palabras de modo literal y que no las interpretan como socialmente estigmatizadas.

De ahí que Graciela Reyes establezca el carácter “monológico” del discurso del “locutor ingenuo” y lo oponga a la percepción “dialógica” o “polifónica” —en el sentido de Bajtín— en la intención comunicativa del “locutor irónico”, que es entonces interpretada de ese modo por el “interlocutor irónico” a quien está dirigida.

Varios de los recursos de “citación” analizados por la autora son ejemplificados en ese texto tanto mediante fórmulas de la comunicación coloquial, como merced a ejemplos literarios, lo que le permite pasar de unos a otros en función de la similitud de intenciones comunicativas y pragmáticas:

[...] En cuanto citador, el locutor irónico cumple la misma función del autor literario, que se comunica con su lector a través de construcciones verbales en que hablan otros. Lo distintivo de la operación textual que llamamos ironía es que los puntos de vista del locutor irónico y su personaje, el locutor ingenuo, son siempre divergentes, lo que no sucede necesariamente en otras enunciaciones ficticias, literarias o no. El primer locutor citado en el relato literario, el narrador, puede ser portavoz de las opiniones, los valores y las ideologías, y *usar el lenguaje*, del autor implícito (por lo cual a veces es tan difícil distinguirlos [...]). El niño que le dice a su compañero de juegos «yo soy el cow-boy y tú el indio» asume complacido la personalidad ficticia y tratará de comportarse inequívocamente como un cow-boy. En la literatura y en el juego, como en la ironía, se trata de la creación de un ente ficticio al que se hace hablar y actuar. Pero las relaciones en-

tre citador y citado son diferentes. El locutor irónico «se hace el tonto»: su fracaso es que lo confundan con el tonto.<sup>84</sup>

Así pues, en cada obra novelística varían las relaciones entre el narrador y el autor implícito; variación que es particularmente notoria en el caso de los narradores “auto-anulados”, como es el caso de la primera y la “segunda voz” de “Facundo” con respecto a su forma de analizar a los personajes y sus anecdóticos; o entre las perspectivas del joven y del viejo Juan de Quiñones respecto de la diégesis que enuncian. Convertido en un “tonto” en manos de Sancho Polo, Juan de Quiñones es al mismo tiempo personaje y narrador, héroe y víctima de sus aventuras, mientras que en las voces de “Facundo” se mezclan indiferenciadamente la conminación, la reprensión y la categorización ética y social, junto con la asunción de las expresiones de los personajes en el marco de una norma escrita, familiar o culta, que no deja a un lado ciertos ecos periodísticos y forenses.

De este modo, por una parte, es el lector —como “interlocutor irónico”— quien juzga impertinentes y contradictorios los juicios del narrador de las Novelas Mexicanas cuando reconstruye esa epopeya de fracasos y confronta la diégesis relatada con los propósitos didácticos expuestos por el viejo Juan de Quiñones. Ese choque entre lo relatado y la evaluación de los hechos, entre la solemnidad del discurso y lo ridículo de las acciones, determina la existencia de Sancho Polo como “locutor irónico” que asume una “personalidad ficticia” para dialogizarla y decir algo más que lo cuenta.

Por su parte, “Facundo”, como “autor implícito”, rompe a cada momento con la lógica causal de la narración, suspendiendo la acción de la novela en puntos no climáticos —por lo que el *suspense* no es la causa—, para pasar al recuento aparentemente innecesario de los antece-

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 162-163. El subrayado es de la autora.

dentos de los personajes; o iniciando la diégesis —como en *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá* (1872)— en mitad de una conversación absolutamente incomprensible para el lector, o —como con el triángulo entre Carlos, Chona y Salvador— postergando en una novela la resolución de una trama —*Las jamonas*— para concluirla en otra —*Las gentes que “son así”* (1872). De ahí que, tanto en sus “voces” como en su manera de hilvanar sus relatos, “Facundo” sea un autor y narrador impertinente o excéntrico, cuya intención comunicativa, pragmática o contextual, está siempre fuera del lugar en que el lector espera hallarla, lo mismo al saltar de un capítulo a otro que de uno a otro párrafo.

En otras palabras, “Facundo” aparentemente se niega a “cooperar” con su “interlocutor ingenuo”, al menos en la forma como se entiende el “principio de cooperación” dentro de la pragmática literaria. En ella se consideran las siguientes cualidades como requisitos o “máximas” de una comunicación eficaz y afortunada entre locutor e interlocutor: *Máxima de cantidad*: aportar sólo la información necesaria, evitar lo superfluo; *de calidad*: seleccionar sólo lo que se considera cierto y no lo que se desconoce o se supone falso; *de relación*: buscar la pertinencia y la coherencia a fin de conservar el interés; *de manera*: evitar la ambigüedad y las expresiones oscuras.

Reconocidas por los interlocutores como condiciones inherentes a la voluntad de comunicarse en un diálogo eficaz, estas “máximas” suponen inviolabilidad, por lo que:

[...], sí un hablante viola alguna de esas máximas, su interlocutor no pensará que se está apartando del «principio de cooperación» y que le está hablando de forma incoherente, sino que tenderá a pensar que el hablante, además de lo que dice (el significado literal) quiere decir

otra cosa (el significado adicional) y se esforzará en deducir ese significado extra inferible en el contexto de comunicación.<sup>85</sup>

Particularmente en la “segunda voz” de “Facundo”, el exceso de información —las comparaciones con personajes históricos, con tipos sociales o con las tramas de autores europeos—, la desconfianza ante las fuentes de información sobre los personajes y el ocultamiento de ellas por parte del narrador; el desprecio del “autor implícito” por aumentar el suspenso de la trama o conservar el interés del público sobre el desenlace, y, finalmente, la ambigüedad de los juicios de esa “voz” narrativa —que sólo son abstractamente aplicables a la anécdota con la que se intenta relacionarlos— implican un contexto de comunicación anormal, con “significado extra inferible” dentro del espacio evocado por su novelística.

Sin embargo, es la dualidad en las “voces” de “Facundo” la que equipara su narrativa novelística con los procedimientos semánticos y pragmáticos de la ironía, tal como los entiende la pragmática literaria:

[...] Tradicionalmente se considera que la ironía es una figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere decir y, por tanto, de lo que se piensa. Pero esto, en principio, atenta contra la economía del lenguaje y presenta a los hablantes como poco eficientes: ¿qué sentido tiene que en lugar de decir lo que quieren decir digan lo contrario? Además, esto supone la violación de la máxima de calidad: no se dice la verdad de lo que se piensa, sino que se miente para decir otra cosa. Lo que ocurre es que una descripción semántica deviene insuficiente para describir este fenómeno y se requiere entonces un análisis pragmático. Se descubre así que, en realidad, como dice Graciela Reyes, «el hablante irónico no quiere decir lo contrario de lo que dice, sino que quiere decir muchas cosas a la vez: presenta,

---

<sup>85</sup> David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002 (Literatura y Crítica), p. 526.

en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje» [...].<sup>86</sup>

De ahí que el contraste intencionado entre la primera y la “segunda voz” de “Facundo” permita crear esa alternancia de juicios de valor al considerar una conducta o un objeto. Juicios que no son necesariamente contradictorios, sino divergentes, pues emanan de puntos de vista sociales distintos: unas veces complementarios y otras opuestos, pero siempre parciales, tanto como las normas lingüísticas en que se articulan. Resultado de esas confrontaciones dialógicas, las novelas de “Facundo” se presentan ante su lector como la imagen poliédrica de la sociedad, sus personajes o sus aconteceres, vistos desde el punto de vista de los implicados, de los espectadores cercanos, de los testigos de oídas o desde el del elevadísimo y casi inasequible trono de “Facundo”.

### **a. Pepe y Claveque**

Frente a la visión ingenua de Juan de Quiñones en su última aventura en la Ciudad de México, dos personajes proporcionan al lector el universo desencantado de la urbe y de sus habitantes. Puntos de vista irónicos sobre el hacer y el pensar del joven Juan de Quiñones, Pepe Rojo y Braulio Claveque separan en sus personificaciones, uno, el satírico —y carnavalesco— rebajamiento de las inadecuadas conductas de Juanillo y, otro, el cínico desprecio por los valores morales que —según el ingenuo pedreño— justifican esas conductas.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 527-528. El autor cita: Graciela Reyes. *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 1994, p.139.

Periodistas ambos, sabedores del poder temporal depositado en ellos y de la fuerza otorgada a sus palabras por la publicidad, Pepe y Claveque encarnan en la novela la voz dual de un escondido “autor implícito” que revela su nombre sin mostrar sus intenciones con claridad. Amigo, el uno, y subalterno —y patrocinador—, el otro, son los encargados de destruir la imagen de suficiencia que Juanillo ha construido para sí, aun a despecho de lo que la realidad le muestra.

A diferencia de las largas elisiones temporales entre las tres novelas anteriores, en *Moneda falsa* el salto cronológico es tan sólo de poco más de un mes, hacia el inicio del año siguiente de aquel en que concluye la trama de *El Cuarto Poder*.

Orgulloso por su reciente nombramiento como director de un periódico de oposición —*El Censor*— Quiñones se presenta en casa de su colega —“venciendo uno como temor que me causaba la idea de hablar a solas y en serio con Pepe”—,<sup>87</sup> en parte para conocer su opinión sobre su nuevo puesto y en parte para presumir su nuevo “traje de color de haba”. Incómodo ante las ironías de Pepe Rojo, Quiñones intenta desviar la conversación hacia la acogida de los artículos de costumbres escritos “en castellano” por Pepe, a lo que éste responde:

—Me gusta a mí este público por su desparpajo. Me deleita la gente que es así, como yo. Acostado en esa cama a las once de un día de elecciones, escribí un artículo que escurría sangre, contra la pereza y la apatía del pueblo que no tiene virilidad, etc.; y me cuenta doña Cal[ixta] que el señor tocinero, mi vecino, leyó ese artículo conmovido e indignado contra ese pueblo vil, un día que su establecimiento permaneció cerrado porque su dueño almorzó con más *pulque* del que fuera prudente. Mis críticas de costumbres recogen aplausos, sí señor; por eso me gusta ese público tan despabilado y tan... En fin,

---

<sup>87</sup> Emilio Rabasa. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, ed. y prol. de Antonio Acevedo Escobedo, 7ª ed., México, Porrúa, 1998 (Escritores Mexicanos, 51), p. 187.

ya hablaremos, Juanillo, ya hablaremos cualquier día. Pero hágame el favor de leer mi artículo de mañana o pasado, que no sé cuando saldrá a punto fijo; pero saldrá de todos modos en esta semana.<sup>88</sup>

Desconcertado ante los ácidos comentarios de Rojo acerca de su nueva posición, su antiguo patrón —Albar y Gómez— y su nuevo colaborador —Claveque—, Juanillo comienza a impacientarse y decide tomar la retirada cuando, por distracción, fija los ojos en la caótica mesa de trabajo de Pepe —siempre afanosamente reorganizada por doña Calixta, su servicial portera— y encuentra el título del artículo citado, mismo que lo perseguirá durante toda la novela: “Moneda falsa”.

Como “el tocinero” y como Pepe, Quiñones mantiene para sí una imagen diferente de la que presenta ante los demás, disfrazando su “pereza y su apatía” pueblerinas con su soberbia de periodista exitoso y su “traje de color de haba”. Lejos de la modesta laboriosidad de la anciana portera de Pepe Rojo —quien casi no cobra por los aseos que realiza en el cuarto del eterno estudiante— Quiñones ha aceptado, sin escrúpulos y sin preguntar nada, un salario de cien pesos mensuales —inclusive cuando *El Censor* era aún un proyecto de Albar y Gómez.<sup>89</sup> Sin embargo, ante sí mismo, su personalidad social no deja de presentársele como un ropaje ajeno, al que se ha tenido que adaptar sin acomodárselo del todo. Así lo dice al relatar su historia ante su colaborador y perspicaz subalterno Braulio Claveque:

Supo mi nuevo amigo la historia de *la bola* de San Martín, mis intrigas en la caída del gobernador Vaqueril con todos sus pormenores, exceptuando siempre lo relativo al móvil principal de mi conducta, y terminé por contarle mis aventuras con Jacinta en el Puente de Monzón. Don Mateo aparecía en mis narraciones ensañado contra mí por

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 195.

la derrota de San Martín; la causa principal de todo no salió de mis labios, ni tampoco las visitas que hacía con frecuencia a la calle de Amor de Dios.

Claveque notó durante mi relato que yo me conmovía profundamente al referir hechos de poca importancia, que me exaltaba exageradamente al contarle otros, y que al concluir mi historia me puse sobrio, y quedé mudo y hasta insensible a sus elogios. Después, cuando el calor del momento desapareció, recordé el semblante que Claveque ponía al escucharme, y pensé que había yo hecho mal. Reparé también en que mi historia, suprimida la mujer que le daba luz con los resplandores de su alma, quedaba casi negra y capaz de ser confundida con la del ambicioso más vulgar y despreciable.<sup>90</sup>

El erótico heroísmo de Juanillo se reduce en su relato a una bitácora de acciones amorales, atribuibles al “ambicioso más vulgar y despreciable”. No obstante, su preocupación principal se centra en haber destruido la imagen de autosuficiencia que pretendía mostrar ante Braulio Claveque, al haber delatado con su entonación sus más profundas emociones; por ello afirma: “pensé que había yo hecho mal”. Resultado de esa doble actitud hacia su propia biografía, la manipulación que Claveque hará en su beneficio personal, tanto del periódico como de la vida de Juanillo, sella la suerte del pedreño y su fracaso en la vida pública.

Como en el fragmento del discurso de Pepe Rojo, en el de Quiñones se observa una doble actitud hacia aquello que se trata de definir; sin embargo, mientras que Pepe marca notoriamente la ambivalencia en su valoración, Quiñones expone lo contradictorio de su conducta como en momentos consecutivos: el descontento por revelar sus emociones, seguido del autorreproche por lo aparentemente injustificado de sus actos. En cambio, Pepe acentúa la contradicción entre la conducta y la valoración, transformando el “desparpajo” en la capacidad de criticar “la

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 199.

pereza y la apatía” desde el confortable reposo en una “cama a las once de un día de elecciones”, haciendo que ambas cosas sucedan simultáneamente; es decir, confrontando en una misma enunciación el código de interpretación —individual y privado— atribuible a una postura corporal, con otro —de origen cívico social— obligando a ambos a operar en un mismo tiempo y espacio. Cuando Quiñones considera un error el no poder reprimir su sincera emotividad o cuando califica de “vulgar y despreciable” su actuación en la vida pública, sin presentarlos explícitamente mediante otro código de interpretación incompatible con la circunstancia, el lector no considera su parlamento como irónico, pues puede suponer un tercer código, implícito, en el que la legítima ambición de reconocimiento social y la emotividad operen como mutuamente implicadas.

En otras palabras, el tono confesional empleado en el parlamento de Juan de Quiñones supone la reductibilidad a una norma lingüística y a una visión unitarias acerca del tema que se trata; de ahí que, a pesar de lo contradictorio del arrepentimiento por no haber sabido representar bien su papel de “personaje nuevo” y la censura a la conducta externa atribuible a ese tipo de personaje, el parlamento no sea interpretable como irónico. El lector supone, pues, una intención “monológica” en el parlamento de Quiñones, en que es posible reunir tanto la sinceridad emocional como el logro de ambiciones personales en el entorno social.

En contraste, las comparaciones, las prosopopeyas, las metáforas y el libre juego de las significaciones en las frases de Pepe Rojo —“pueblo que no tiene virilidad”, “artículo que escurría sangre”, “más *pulque* del que fuera prudente”, “mis críticas de costumbres recogen aplausos”, etc.— se perciben como inmediatamente irónicas, pues categorizan órdenes sociales y personales, orgánicos e intelectuales, mediante una mezcla léxica —literariamente estilizada—, excéntrica a cualquier norma lingüística habitual, por lo que resultan anómalas o polivalentes; es decir,

“bivocales” o “dialógicas”. Un “pueblo” impotente o sin órganos sexuales masculinos, un texto sangrante o despiadado; el “pueblo vil” que indigna a un “tocinero, mi vecino” —que como ese mismo “pueblo” almuerza con pulque—, son imágenes mutuamente excluibles; irreales, en tanto que se enmarcan dentro de actividades sociales simultáneas, pero independientes o irreductibles entre sí. Por esa razón, el lector supone que el enunciador, Pepe Rojo, está personificando a algún otro individuo —al “tocinero”, a doña Calixta o al mismo Quiñones—, robando sus palabras y su perspectiva social y personal, a fin de contrastarlas con las suyas, o bien con las de alguna otra personificación que le es igualmente ajena.

No obstante la importancia de la irreductibilidad y la simultaneidad de los códigos de interpretación en la construcción de la ironía, es imposible dejar de lado que ésta se ubica siempre en torno a conceptos cuya trascendencia individual y social es innegable —como la alimentación, la sexualidad, las relaciones de poder o la muerte—, por lo que el número de significaciones de que son susceptibles, en tanto objetos de la ironía, es tan variable y proteico como la complejidad orgánica de las comunidades.

De la pluralidad de significados atribuibles a un mismo referente —objeto, conducta, actitud, personificación, etc.— surgen sin duda el carácter lúdico de la ironía y su capacidad para revelar las paradojas y los absurdos oscurecidos por la costumbre y la cotidianidad; sin embargo no como en el parlamento de Quiñones —afincando sus juicios en categorías incuestionables: “poca importancia”, “exageradamente”, “mal”, “vulgar y despreciable”—, sino mediante juicios ambiguos o contradictorios que más interrogan el punto de vista que representan, de lo que afirman categorías valorativas: “Me gusta”, “me deleita”, “conmovido e indignado”, “tan despabilado y tan...” Gracias a ello, la enunciación de Pepe Rojo se presenta explícitamente en relación con un diálogo social,

y no —como en la de Quiñones— como un diálogo interior sintetizable en una intención confesional —de autorreproche—, en la que se distingue la sanción social, aunque despojada de su contacto con otras normas de conducta y las opiniones de otros interlocutores.

Un ejemplo inmejorable de la ironía aparece en el quinto capítulo de *Moneda falsa* como una “historieta”: *Las pieles de Testón*, escrita por Braulio Claveque con el propósito de chantajear a Mateo Cabezudo a través de su publrrelacionista: Bueso. Conocido de Quiñones a consecuencia de los ataques que propinó al general en *El Cuarto Poder*,<sup>91</sup> a él debía don Mateo —según el bien informado Pepe Rojo— sus reiteradas menciones en la prensa, su inserción en los círculos sociales y políticos y el pronto agotamiento de sus recursos, así como su fama de “sujeto razonable..., casi un verdadero general”:

Obra era todo ello del gran Bueso, capaz de falsificar moneda, no que hombres, cosa mucho más fácil. Bueso le llevó a los teatros colocándole en sitio bien visible; le presentó a los magnates, que tenían para él la deferencia del temor; le procuró invitaciones para grandes bailes y elegantes tertulias; le llevó a los garitos ilustres y le relacionó con la mayor parte de los directores de los periódicos.

En cambio, Bueso tenía sitio de preferencia en el carruaje de Cabezudo, la cabecera en su mesa y, según decía Pepe, mano franca en su bolsillo. [...] <sup>92</sup>

Lo que Bueso fue para Cabezudo, lo serán Pablo Albar y Gómez y Braulio Claveque para Quiñones; el primero al proponerle dirigir *El Censor* sin más condición que no atacar al ministro “protector de *El Cuarto Poder*”;<sup>93</sup> el segundo, al compartir con él, para pagar sus franca-

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 113 y ss.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 196.

chelas, el usufructo de sus “historietas”, haciéndolo pasar como utilidades por la venta de publicidad.<sup>94</sup> Desligado de su empleo en *El Cuarto Poder* —al recuperar éste el favor ministerial y convertirse nuevamente en portavoz del gobierno—,<sup>95</sup> Quiñones siente que ha alcanzado su objetivo en la vida pública, como director de *El Censor*, en el momento en que sabe ya irrecuperable su relación con Remedios. Adulado por Sabás Carrasco, por Claveque y Redondo, y por los contertulios periodistas que forman el círculo de sus conocidos, Juanillo convierte su venganza personal contra Mateo Cabezudo en el eje de su quehacer periodístico. Así, cuando Claveque publica la primera entrega de *Las pieles de Testón*, Quiñones se congratula de haber conseguido un aliado tan eficiente: Tal como en un cuento folclórico, en el reino de Kremkrém III, en la ciudad de Krunkrana, cerca del polo sur, “un bárbaro de los desiertos polares”, Testón, es engañado por un hábil noble ciudadano llamado Buesuntol, al alentarle a conseguir en ventajoso matrimonio —a cambio de su modesta fortuna en pieles— a la princesa Kromalisa, “señora linajuda, hermosa y acaudalada, que así podría aceptar al bárbaro Testón como ir a la horca”.<sup>96</sup> Como parte de su educación en la urbe, Buesuntol hace gastar a Testón cuanto es posible, hasta dejarlo, al final de la primera parte de la historia sin “más piel que la suya”.<sup>97</sup>

La “historieta” —en que se recontextualiza una norma lingüística, y el “género discursivo” asociado a ella: el cuento popular adaptado para un público infantil; y a un objeto: la relación ingenuo-estafador, junto con la doble actitud de alabar y recriminar la conducta de Bueso— alimenta en Juan de Quiñones su deseo de venganza, por lo que insta a Braulio Claveque para que publique su conclusión lo más pronto posi-

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 221.

ble. En ella, como el lector sabrá más tarde, Testón, empobrecido ya por los gastos del infructuoso galanteo, decide tomar la iniciativa y se presenta ante Kromalisa, ansioso de tomar posesión de las joyas de la dama, creyendo haberla cautivado “con su renombre, sus glorias y su esplendidez”, sólo para que la dama —“invitándole para el matrimonio que de ahí en cinco días iba a contraer con persona que, aunque de menores merecimientos, había aceptado desde mucho tiempo atrás”—,<sup>98</sup> con una sonriente sorna disfrazada de amabilidad, lo rechace.

Por otro lado, acorralado por Quiñones que le insiste en la publicación de la segunda parte de la “historieta”, Braulio Claveque urde un ingenioso engaño; confiado en los informes que posee de su ingenuo jefe, a fin de evitar la reprimenda que Bueso —impecable sucesor de don Catrín de Fachenda y seguidor a ultranza del decálogo de Maquiavelo—<sup>99</sup> le ha prometido si, luego de pagado el chantaje, no suspende la publicación de la “historieta” en que se ridiculiza a Cabezudo. De ese modo, ante una explosiva reconvención de Juanillo, Claveque le responde:

—[...] La segunda parte no se escribirá, porque una joven hermosísima, buena y desdichada, a quien adora el mejor de mis amigos, me ha suplicado que no se escriba.

¿Cómo?... —exclamé yo comprendiendo apenas lo que Claveque decía.

Me tomó él de una mano y yo me dejé conducir maquinalmente al extremo opuesto de la pieza. Acercó su boca a mi oído, y muy bajo deslizó estas palabras:

—Se llama Remedios.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>99</sup> *Cfr.* José Joaquín Fernández de Lizardi. *Vida y hechos del famoso don Catrín de Fachenda*, introd. María Rosa Palazón Mayoral, México, Difusión Cultural UNAM, 2003 (Relato Licenciado Vidriera, 4), pp. 74-75.

Le agarré fuertemente por el brazo, y sacudiéndole con violencia:  
—¿Quién se lo ha dicho a usted? —le pregunté agitado.  
—Silencio que nos oye Sabás —me dijo.

Solté el brazo de Claveque, y él, retirándose de mí y tomando la pedantesca entonación de galán de segundo orden cuando coge entre puertas al traidor de un drama de cocina:

—Ahora —me dijo— escribiré la segunda parte cuando usted guste.

Sabás estaba estupefacto, y Claveque sonreía satisfecho.<sup>100</sup>

Tras asumir inconscientemente la actitud del que por vez primera demuestra superioridad ante quien tan interesadamente ha adulado, Claveque se esmera en salpimentar su relato con los auténticos informes que ha obtenido sobre Cabezudo, a fin de hacer creíble su entrevista con Remedios; ya que Quiñones la sospecha falsa, en parte celoso por la deferencia de Remedios a Claveque —favor que tantas veces negó a sus arrepentidos ruegos—, y dudoso, por otra, de tal posibilidad, en conociendo a Cabezudo.

Claveque, pues le informa que, no obstante su desastrada experiencia con la “linajuda” y rica viuda a que aludía la “historieta” y lo evidente del engaño de su mentor, Mateo Cabezudo continuaba con sus excesivos derroches, alentado con la esperanza de adquirir un ministerio, misma que había sembrado en él el insistente Bueso. Aunque tampoco desistía de sus pretensiones matrimoniales, pues iniciaba ya el cortejo de una jovencita, pobre pero guapa, a quien intentaba agradar cubriéndose de afeites y tiñéndose las canas.<sup>101</sup>

Timado por Claveque, ya sin recelo alguno, y doblemente furioso contra Cabezudo, Juanillo busca de nuevo el amparo de Felicia, dejando en manos de sus subalternos, Braulio y Sabás, la marcha de *El Censor*:

---

<sup>100</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 241-242.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 244-245.

Día hubo que empleara yo casi entero en pensar sólo en Felicia, como mi salvación y mi consuelo, al grado de forjar en mi imaginación, acariciando esta idea, un mundo nuevo para mí, lleno de satisfacciones tranquilas y dulces. Viviría yo con ella, y para no dar a decir a las gentes, amigas siempre de manchar a todo el mundo, hablaría yo a la señora de Llamas para tener en su casa una piececita cualquiera en cualquier lugar de su casa, y vivir cerca de la niña, prestándole mis cuidados y recibiendo los suyos, como los cariñosos de una hermana.<sup>102</sup>

Sin embargo, el dichoso retorno de Juanillo a su mundo idílico queda rápidamente clausurado cuando Felicia le informa su intención de contraer matrimonio con un “hombre formal”.<sup>103</sup> Anticipada desde *El Cuarto Poder*, la catástrofe que se cierne sobre la vida de Juanillo es fácilmente deducible por los informes de Claveque y por los parlamentos de Felicia:

—Pues, hijo, que le gusta mucho platicar conmigo.

—¿A don Mateo?

—Al señor general, si señor. Se me queda mirando el pobre hombre, que se le cae la baba; y usa conmigo de cierta galantería de lo más divertido. Hijo, que se me figura que le lleno el ojo.<sup>104</sup>

Sin embargo, como ocurre con todas sus relaciones personales, el desconcertado “Azafrán” recibe la noticia del compromiso igual que un inesperado baño de agua helada.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 103.

## b. “Refugium peccatorum”. Segunda mirada a la muerte

La parodia lingüística, entendida como una “citación” recontextualizada, requiere para ser comprendida del manejo simultáneo de por lo menos dos contextos interpretativos, uno de ellos ligado peculiarmente al “principio material y corporal”, ampliamente analizado por Bajtín en su obra sobre Rabelais.<sup>105</sup>

De un modo semejante a lo que evidencia la parodia del mimo al exagerar los gestos y las posturas humanas para ofrecerlos en el aquí y ahora de su naturaleza corporal —más allá de la historia individual, el carácter o el prestigio social de los individuos—, la parodia lingüística suele fincarse sobre el presente del suceso o la conducta para ubicarlo en el contexto de las necesidades básicas del hombre social; así la educación, la religión y la política se equiparan lo mismo a las conductas sexuales que a los procesos digestivos; el trabajo y la guerra se simbolizan mediante guisos, aperos y alimentos; y la interacción social, la investigación abstracta y la creatividad se vinculan indisolublemente con el juego infantil. El hambre, la sexualidad, la autoconservación, el esparcimiento, la sed, el reposo, la embriaguez, etc., vistos como estados fisiológicos, no se sustituyen ni son causales unos de otros en secuencias lógicas: la sed no remplaza el hambre, ni la satisfacción de ésta elimina el deseo sexual. Tal como suelen presentarse en las analogías paródicas o grotescas, sus encadenamientos se interpretan a partir de una corporalidad antropocéntrica, intrínsecamente vital y optimista. Pero dentro o fuera de ella, la aparición de esas apetencias fisiológicas y su satisfacción son tan impredecibles como efímeras, tan anteriores a cualquier raciocinio como impostergables en su emergencia. Son, sobre todo, anteceden-

---

<sup>105</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín. “Lo «inferior» material y corporal en la obra de Rabelais”, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, 1ª reimp., Madrid, Alianza, 1988 (Alianza Universidad, 493).

te y razón de las actividades sociales legitimadas y reflejo concreto, espacial y temporal, del ser social del hombre.

A diferencia de la parodia, la ironía no se restringe obligadamente a ningún “principio” organizativo básico, por lo que suele presentarse asociada a múltiples tópicos y dentro de los contextos sociolingüísticos y pragmáticos más variados. No obstante, algo que parece constituir el meollo de toda ironía es su carácter individual, la particularización de los elementos sociales que intervienen en ella: la fatuidad de un grupo social, una clase, una profesión o un estereotipo; la mutilación de la totalidad de las apetencias fisiológicas por la hipertrofia de una sola como la gula, la lujuria o la pereza; el equilibrio inconseguible entre la razón abstracta de un personaje y la vida práctica de otros individuos o grupos sociales, etcétera.

De manera similar a la parodia, la ironía suele describir los estados anímicos, mentales, temporales o espaciales mediante analogías prácticas, no secuenciales, básicamente metafóricas, que permiten la interpretación polivalente o ambigua de las intenciones comunicativas. Las preguntas que disfrazan órdenes, las afirmaciones que esconden preguntas, las interjecciones o expresiones impertinentes ante actividades sociales tipificadas —como el saludo, la despedida, el sermón, etc.— suelen ser vehículos para la expresión de intenciones complejas o poco codificadas. Por razones semejantes, en la ironía se emplean formas discursivas anómalas o incompatibles con el contenido léxico: la disculpa se realiza mediante la execración del interlocutor, el panegírico adquiere los matices de un informe científico o de disección, la solicitud de un favor se presenta como una negociación para el mutuo beneficio, etcétera.

En otras ocasiones, el solo empleo de un “género discursivo” inapropiado para la valoración de una conducta o una circunstancia suele detonar la ironía. La información sobre personajes intrascendentes redactada como si fuere nota periodística o reseña histórica, la ubicación

histórica o geográfica aportada mediante los recursos de la plática informal entre vecinos del lugar, o bien, el empleo de una forma narrativa compleja para fines ajenos a los socialmente sancionados, constituyen posibilidades menos estereotipadas de la ironía que, sin embargo, lo mismo que las formas más breves, encierran múltiples posibilidades de interpretación.

De ahí tal vez que Mijaíl Bajtín considerare que ciertos géneros retóricos de la antigüedad como la autobiografía y la confesión tuvieron parte en la factura básica de la novela picaresca, aunque desde luego transformando la finalidad pragmática de los mismos.<sup>106</sup>

Al igual que en la novela picaresca, Sancho Polo se vale de un narrador que relata su autobiografía transpolando el propósito original de encomio y justificación de los propios actos. Aun más, el narrador traiciona su confesión al presentar su vida como un fracasado intento de asumir otra norma de conducta, y al mismo tiempo evaluar con una mezcla de admiración y desprecio a quienes sí fueron capaces de asumirla.

Sin embargo, Juan de Quiñones nunca se ve a sí mismo como integrante del conjunto social; su lucha se presenta siempre como la de un miembro de una corporación frente a otras; ni siquiera cuando asume la defensa de algunos periodistas encarcelados por su oposición al régimen,<sup>107</sup> puede Juanillo asumirse como un agente responsable en el conjunto social; pertenece a un gremio y ha tomado partido contra el Gobierno a causa de su deseo de venganza contra Cabezudo, pero el valor

---

<sup>106</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos de poética histórica)” (1937-1938), *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, especialmente los ensayos “III. La biografía y la autobiografía antiguas grecorromanas”, pp. 322 y ss. y “VI. Las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela”, pp. 353 y ss.

<sup>107</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 246 y 249 y ss.

de su trabajo, al igual que el del resto de sus compañeros periodistas, tiene por medida de su “talento” una simple remuneración mensual.

Aunque no solamente en la inconsciencia social de Juanillo se manifiesta la actitud irónica de Sancho Polo hacia su protagonista narrador; también en la forma en que lo hace presentar a los personajes y en la manera en que el narrador desacredita su propia perspectiva al oponer el tono confesional al relato vívido de sus experiencias juveniles, haciendo de ellas una realidad emocional, opuesta del todo al tono estereotipado de la reconvención didáctica. En ese choque entre la honestidad ingenua del narrador autodiegético y la convencional discursiva del narrador intradiegético es donde mejor se muestra la oculta intención de Sancho Polo: hacer más vivo el reflejo de la vida cotidiana que la normatividad moral opuesta a ella.

Otro rasgo que caracteriza la conformación del ciclo es la ruptura temporal entre sus cuatro partes, y el suspender la narración de las acciones que le darían continuidad lógica y causal, poniendo, por el contrario, énfasis en lo anómalo de las situaciones a que se enfrenta el protagonista. De ahí que las cuatro partes del ciclo de *Novelas Mexicanas* adquieran unidad gracias a la perspectiva atribuible al personaje central, el joven Juan de Quiñones, que recorre —como oponente de Cabezudo— los tres ámbitos constitucionales del gobierno mexicano: el municipal, el estatal y el federal. Así, sin que el narrador se percate de ello, delinea en su discurso la opinión general del pueblo acerca del poder; de ese poder que no está ni en el “jefe político”, ni en el “gobernador”, ni en manos de los liberales o los conservadores, sino en la pugna constante entre las razas, los fueros, las corporaciones, las regiones, las clases y los gremios. Quiñones busca afanosamente incorporarse a alguno de esos grupos de poder, tanto en San Martín de la Piedra como en las ciudades por las que transita, sin embargo fracasa una y otra vez, pues no puede renunciar —como sí lo hacen Cabezudo, Labarca o Pérez Gavi-

lán— a su endeble identidad ni al tradicionalismo en sus aspiraciones individuales.

El freno moral de Quiñones adquiere así un doble papel dentro de la obra, ya que permite al viejo narrador definirse por oposición a los personajes sin tener que dilucidar su propia postura, al mismo tiempo que le autoriza a marcar una distancia temporal e ideológica con los acontecimientos que relata. Con ello consigue un tono aparentemente objetivo con el que logra describir sus propias conductas, dejando en claro que ya no es él el mismo personaje que las realizó.

Tal es la doble visión con que se desarrolla en *Moneda falsa* la venganza periodística de Juanillo al ver cancelado todo retorno a su idilio familiar —cuando Felicia comienza con los preparativos para su boda, ayudada por doña Luisa, la viuda de Pedro Llamas—, y Claveque le aconseja hacer una “tregua” en su lucha personal contra Cabezudo.<sup>108</sup> Regocijado redacta Juan de Quiñones la biografía de Mateo Cabezudo sin referir su nombre en “aquella famosa serie que tanta circulación dio al periódico”: “*De jornalero a ministro*”:

Con crueldad preconcebida y refinada, me propuse referir punto por punto la elevación de don Mateo que servía a mi padre cuando yo era niño, con la mayor lentitud, poco a poco, para que la herida fuera más dolorosa. Y así, el primer capítulo no era más que la pintura del jornalero, con toda su humildad, su paciente obediencia de asno educado, sus bajas tareas, sus torpezas, preocupaciones y miserables costumbres. [...] <sup>109</sup>

La “famosa serie” acarreará a Juanillo —como en cada uno de sus pequeños triunfos— una derrota mayor, pues Bueso —de acuerdo con Albar y Gómez y Escorroza— presionará primero a Claveque y luego al

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 270-272.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 267-268

mismo Quiñones para que suspendan sus ataques contra el general, aunque según la noticia del inocente Sabás ante el incrédulo Quiñones y el descubierto Claveque: “el mismo señor Bueso me ha hablado a mí, interesándome en que yo atacara al general en *El Cuarto Poder*.”<sup>110</sup>

En la lucha por despojar a Mateo Cabezudo de sus posesiones, Juanillo es una pieza inconsciente que, debiendo ceder ante la manipulación de Escorroza,<sup>111</sup> se empeña en sus ataques periodísticos al general, hasta que Braulio Claveque termina por pagar con un golpe en el rostro los atrevimientos de *El Censor*<sup>112</sup> y la vida de Juanillo es publicada en “historieta”.

En el juego de narradores se aloja, como es natural, también una dicotomía entre la conciencia y la inconsciencia respecto a las consecuencias de las acciones relatadas. El narrador autodiegético desconoce, u oculta ante el lector, la relevancia de sus actos, que quedan justificados por el calor del momento y los impulsos a que responden. En cambio, para el narrador intradiegético, el viejo Juan de Quiñones, las acciones son vistas dentro de la totalidad de su vida, en una perspectiva que interpone una barrera temporal, y de conocimiento de las consecuencias, frente a los hechos que narra.

Por otra parte, en esa separación entre presente y pasado del personaje narrador, se manifiesta la actitud irónica de Sancho Polo que tan pronto parece coincidir con el joven Quiñones como con el viejo, mostrando no solamente las deficiencias de la ideología conservadora sino, además, la generalizada y superficial adopción de los lugares comunes del liberalismo: La libertad de pensamiento, la igualdad ante la ley o la fraternidad universal. No obstante, de esos enfoques contrapuestos puede inferirse una segunda intencionalidad superpuesta a la puramente

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 296 y ss.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 308 y ss.

testimonial o crítica de Sancho Polo, pues si bien Juan de Quiñones fracasa en su intento de incorporarse a los grupos de poder, consigue, por un corto periodo, dar cima a sus objetivos vitales al regresar a su pueblo natal.

Las experiencias de Quiñones en la urbe no logran “reeducarlo”; por el contrario, reafirman sus conceptos elementales sobre la familia, la formación académica, el trabajo y las virtudes cristianas, mas no como las realidades abstractas que enuncia el narrador intradiegetico, sino siempre en oposición a sus conductas juveniles o a las de Pedro Redondo, Joaquín o Braulio Claveque.

Se perciben así dos mundos simultáneos, dos órdenes de ideas, en la creación de Sancho Polo; de una parte, la pacífica vida cotidiana de San Martín de la Piedra; de otra, la abrupta irrupción de “la bola” en ese pueblo, las pugnas partidistas y los deseos de ascenso de los desarraigados como Claveque<sup>113</sup> o el mismo Juanillo, quien ante la decisión matrimonial de Felicia y su primer desacuerdo tajante con Pepe Rojo<sup>114</sup> se siente finalmente liberado de todo compromiso con su pasado<sup>115</sup> y decide lanzarse a la conquista de Jacinta Barbadillo.

Convertido ya —para beneficio de Pedro Redondo— en un constante patrocinador de los bailes de las Valcuernos,<sup>116</sup> pero indeciso entre Jacinta y “*la Chalupita*” —otra pretendida suya, asidua a los bailes—, Quiñones formula en un monólogo interior con sus nuevos y viejos principios —y abiertamente dialógico— una resolución acorde con la nueva circunstancia de su dilema moral:

Cuando Felicia se presentaba en mi imaginación con su carita sonriente y traviesa, o bien con lágrimas en los ojos, me daba un salto el

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 298-299.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 247-248

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 291 y 295.

corazón, y por eso mismo la ahuyentaba con enojo y llamaba en mi auxilio la cara redonda, mofletuda y sensual de Jacinta. Remedios... ¡quita allá!... Esta noche iré al Puente de Monzón, para concertar la fuga. ¡Qué sociedad, ni qué escrúpulos de monja! ¡Sociedad de prostituidos y meretrices, que hace escándalo de lo que ve y no de lo que hace! Remedios... ¡fuera! ¿Y la *Chalupita*? La verdad que es mejor que la hija de Barbadillo, pero ésta tiene no sé qué... Un araño, un estrujón de mano de Jacinta, una injuria de su bocota abultada y roja, valen una docena de *Chalupas*. Pero, sin embargo, no dejaré a la del Árbol. Mejor que una sola, son las dos.<sup>117</sup>

Articulándose, como otros muchos párrafos del texto, en la voz de un narrador dual, que de intradieético —enunciando en pretérito— se torna autodieético —empleando el presente verbal—, el diálogo interior de Quiñones cita tácitamente las voces de Claveque<sup>118</sup> y Redondo<sup>119</sup> oponiéndolas a la voz del viejo narrador, expresada también en las súplicas y reconvenciones de Felicia.<sup>120</sup> En ellas, tanto como en la construcción de esos personajes, el enfrentamiento entre el cariño y el deseo, la “*querencia*” y el desarraigo, el poblado y la urbe, se personifican en cuatro figuras femeninas evocadas por medio de lo que representan para el joven Quiñones. En ese juego de imágenes, Jacinta asume el papel de lo grotescamente concreto en su deseo de aceptación social, aunque la evasiva presencia de la “*Chalupita*” se muestre, al ser más joven, como un más apetecible trofeo en sus lides amorosas. De un modo semejante, Felicia es la encarnación evidente de los sueños idílicos de Quiñones, aunque sólo en relación con el ideal inalcanzable representado por Remedios.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 289-290.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 234.

Esas cuatro mujeres forman el estrecho horizonte femenino de Juanillo —casi tan restringido como el primer cuadro de la ciudad, escenario de sus acciones—<sup>121</sup> y cercan claramente sus elecciones vitales en el desenfrenado deseo por Jacinta, la entretenida frivolidad de la “*Chalupita*”, la simpática complicidad de Felicia o la plenitud familiar con Remedios. Las cuatro conforman una encrucijada de su destino, ante un casi imposible retorno a San Martín de la Piedra.

De ese modo el contexto de acción creado por la novela se refleja en el diálogo interior de Quiñones, trasladando el interés biográfico de la obra al más amplio ambiente de las confrontaciones ideológicas de una época. Al igual que para el joven Quiñones, la perspectiva del autor implícito, Sancho Polo, parece admitir como válidas sólo dos posibles alternativas: Jacinta o la *Chalupita*, pues el retorno de Quiñones a su pueblo natal supondría un retraso imperdonable en su reeducación para la vida y un retroceso insalvable en la conformación de la “nueva sociedad”.<sup>122</sup> Desde esa perspectiva experimentadora del autor, las cuatro novelas relatan el fracaso de Quiñones, mostrándolo como un individuo incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones de la vida y evidenciando la inoperancia de sus ideales frente a la realidad material y concreta de la urbe. No obstante, desde el punto de vista del narrador intradieético, la “nueva sociedad” se constituye en una organización fraudulenta, incapaz de dar cabida a quienes, como él, pretendieron incorporarse a ella sin renunciar a sus más profundas y claras expectativas.

---

<sup>121</sup> Es pertinente hacer notar que, salvo el nombre de Puente de Monzón (¿Puente Nuevo y Montón?) —cuyo significado es claramente irónico—, el resto de la nomenclatura urbana es identificable en un mapa de la Ciudad de México de aquellos años. *Cfr. Historia de México*, t. 9, México, Salvat, 1978, “Escuelas primarias en la Ciudad de México en 1838”, pp. 1992-1993.

<sup>122</sup> Charles A. Hale. *El liberalismo mexicano en la época de Mora*, capítulo 5, especialmente pp. 180 y ss.

Retrato de ese enfrentamiento entre los conceptos de la “nueva sociedad” y las normas tradicionales, las *Novelas Mexicanas* de Sancho Polo se enmarcan dentro de una disputa ideológica de largo desarrollo en Occidente, que incidió —a decir de Charles Hale— de manera determinante en la formación de los conceptos de legalidad y libertad individual que constituyeron el meollo de las disputas ideológicas posteriores a la Independencia de México:

El liberalismo político mexicano, tanto en sus fases constitucionalistas como en las anticorporativas, contenía un conjunto de supuestos fundamentales acerca de la sociedad. Estos supuestos provenían del utilitarismo, que en lo esencial fue una teoría de la moral y de la naturaleza humana, que caracterizó a la filosofía de la Ilustración en Europa, y que fue desarrollada sistemáticamente como doctrina por Jeremy Bentham, entre 1780 y 1815. [...]

En los términos más amplios, el utilitarismo se fundó en una concepción secular de la naturaleza humana, según la cual el individuo toma sus ideas de la experiencia y, si se le deja en libertad, obrará racionalmente por interés propio y en interés de los demás. Históricamente, recibió la influencia de las corrientes seculares e individualistas del Renacimiento, de la tendencia hacia la separación de las esferas religiosa y temporal durante la Reforma protestante y especialmente del intenso espíritu científico del siglo XVII. El período crítico en el desarrollo de esta nueva moralidad fue el de los años transcurridos entre 1680 y 1715, lo mismo que en el surgimiento del pensamiento político liberal. La idea de que la moral y la ética dependían de la religión revelada y de los dogmas fue blanco de crecientes ataques por parte de quienes buscaban una explicación “natural” y “racional” de la conducta humana.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 152.

Dentro de ese contexto, la conducta del joven Quiñones, tanto como la de Joaquín, Pedro Redondo o Braulio Claveque, Escorroza o Albar y Gómez —en acuerdo con las ideas de Helvecio (1715-1771)—, consiste en buscar “la felicidad atendiendo a sus propios intereses, es decir, buscando el placer y evitando el dolor”, puesto que “el hombre no era ‘malo’, como habían dicho los moralistas religiosos, ni estaba dominado por pasiones malignas que debiesen ser frenadas”.<sup>124</sup>

Sin embargo, Sancho Polo no desarrolla el enfrentamiento de la ética utilitarista con la moral tradicional en el terreno abstracto del Derecho o la Política de Estado, sino en el cotidiano y concreto de las relaciones personales de Juanillo —dándole una voz para explicar su propia perspectiva acerca de ellas. Semejante al “Facundo” de José Tomás de Cuéllar, Sancho Polo presenta a sus personajes como seres ignorantes y dependientes de su ambiente físico y social, e incapacitados por ello para asumir un “egoísmo reflexivo”<sup>125</sup> que construyere mediante “los esfuerzos individuales” un “bien general”, desde donde fuere posible “encontrar las claves del progreso humano y social”. Esos personajes masculinos, lo mismo que el narrador autodiegético, desprecian no solamente “los dogmas” de la “religión revelada” —“¡Qué sociedad, ni qué escrúpulos de monja!”—, sino que además confunden la satisfacción inmediata de sus apetitos con su “interés propio” obviando la relación de éste con el “interés de los demás”.

La ausencia en la sociedad de “conocimientos útiles” y “buenas leyes” pareció durante años la mejor explicación para los desajustes sociales del país, por lo que la educación y la jurisprudencia se convirtieron en la panacea de los liberales mexicanos, como José María Luis Mora (1794-1850):

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>125</sup> *Ibidem.*

En el sistema utilitarista de Helvecio y Bentham el educador compararía con el legislador el desempeño de un papel preponderante. “Debería ser objeto de la enseñanza pública —escribió Bentham— hacer que cada individuo advierta cómo el interés general comprende al suyo propio.” Los hombres deberían aprender a despojarse del espíritu de familia, casta, partido, secta o profesión, “que militan contra el amor al país”. En sus escritos de 1827 Mora afirmó que la educación podría ayudar también al individuo a encontrar “las reglas que deben sujetar sus acciones y que al mismo tiempo que garantizan derechos también imponen obligaciones”. Necesita algo más que “luz natural” para “conocer que el bienestar de la comunidad redundará en beneficio propio”. Para Mora la educación en México era parte de “la obra de regeneración”, de la formación de “un espíritu público”. Para pasar de un “duro despotismo” a un sistema republicano en el que los ciudadanos necesitan “todas las virtudes morales”, es indispensable poseer un conocimiento de la ciencia social.

Los utilitaristas creyeron también que como el hombre era producto de su ambiente, del social y del físico, tenía que aprender a conocer sus datos y a descubrir sus leyes. Al hacerlo así, el hombre podría encontrar las claves del progreso humano y social. [...] <sup>126</sup>

Sin embargo, dentro del ciclo de novelas de Sancho Polo, ninguno de los personajes consigue acceder a “las claves del progreso humano y social”; antes bien, aparecen sometidos por sus más pueriles debilidades y estancados en la absurda reiteración de sus conductas ineficaces: Pepe Rojo en su apatía, Juanillo en su soberbia, Claveque en su deseo de admiración y comodidades, Pedro Redondo y Joaquín en su lubricidad, Ambrosio Barbadillo en su displicencia, Mateo Cabezudo en su ambición de reconocimiento y poder, o, por el lado femenino, en una taima-

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 170. El autor cita: Bentham. *Theory of legislation*, ed. C.K. Ogden, Nueva York, Harcourt, 1931, pp. 431-432, y Mora. *Pensamientos sueltos sobre educación pública* en *Obras sueltas*, 2a ed. México, Porrúa, 1963, p. 523.

da coquetería mojigata como la de Serafina Gomera y Jacinta Barbadillo, etcétera. Como consecuencia de esa mezcolanza entre doctrinas y predisposiciones temperamentales, las conductas de los personajes son, de acuerdo con la circunstancia, tradicionales o innovadoras según conviene a sus intereses momentáneos o a sus debilidades.

El servilismo de Escorroza y Claveque ante Albar y Gómez,<sup>127</sup> en contraste con su altanería frente al desconcertado Quiñones; los cambios de bando de Cabezudo o las zalamerías de Pepe Rojo a un grupo de prostitutas,<sup>128</sup> constituyen ejemplos no sólo del carácter inestable de los personajes, sino dualidades impuestas por la nueva organización social, todavía demasiado dependiente de las estructuras tradicionales de producción, adoctrinamiento y poder.

Las ideas de José María Luis Mora y otros liberales de la época proponen esencialmente un reajuste social —con la eliminación del corporativismo militar y eclesiástico— ante las nuevas condiciones de vida impuestas por la economía de capital; y es en esos terrenos donde el utilitarismo y su “libre juego de los intereses individuales” cumplen una función. No obstante, el utilitarismo a la mexicana suponía dos condiciones inevitables para acceder a esas libertades: un Estado fuerte y una numerosa clase de pequeños propietarios; aunque tales condiciones eran, a mediados del siglo XIX en México —como lo siguen siendo hasta ahora—, más una utopía que una posibilidad real.<sup>129</sup>

En contraste con esa utopía liberal, el ciclo de Sancho Polo relata —empleando como ejemplos a Juan de Quiñones, los Llamas y a Mateo Cabezudo— la destrucción de la pequeña propiedad rural y el crecimiento del latifundio por la vía de la desamortización; el arrendamiento de las tierras a cambio de rentas mensuales, o el deterioro de la propie-

---

<sup>127</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 297 y ss. y 311 y ss.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 329-330.

<sup>129</sup> Charles A. Hale. *El liberalismo mexicano en la época de Mora*, pp. 185 y ss.

dad urbana —como en la casa de don Ambrosio Barbadillo. Pero tampoco en el terreno individual plantea su obra el encuentro con “la felicidad”, pues tanto el protagonista como su antagonista demuestran, con sus acciones en la urbe —con su cercanía a la sobrina del cura: Felicia— y su torpeza social, una nostalgia por su terruño y una inadaptación tales que su retorno a San Martín de la Piedra resulta del todo natural y casi obligado.

De la desproporción entre las ideas evocadas y las conductas enunciadas surge —en el “espacio semántico de representación” del ciclo de Sancho Polo— el sentido general de la obra como una ironía que, aun cuando emplea la perspectiva moral del viejo Quiñones para hacer la crítica a las ideas de filósofos liberales —como las de Adam Smith, que creía posible una “nueva sociedad” basada en “la ‘armonía espontánea de los egoísmos’ o identidad natural de los intereses”—,<sup>130</sup> considera ya ineficiente el conservadurismo de las clases medias y su extremado apego a los valores hispánicos tradicionales: el honor familiar —defendido por los hombres y representado por la castidad prenupcial de las mujeres—, el aristocrático menosprecio por el trabajo manual y físico, el autoritarismo paternal, el orgullo racial, etcétera.

De ahí que, en algunos aspectos, Sancho Polo coincida con el narrador intradieгético al presentar sus más acerbicas críticas al liberalismo clásico decimonónico, mas no de acuerdo con la moralidad tradicional enarbolada por el viejo Quiñones, sino haciendo notar el marcado idealismo y la abstracta universalización de los conceptos de humanidad y “felicidad”, cuyo optimismo rayaba en ingenuidad. Por otra parte, en el marco social en que se ubican las *Novelas Mexicanas*, las contradicciones propias del liberalismo mexicano —y de sus fuentes francesas, inglesas y españolas— quedan de manifiesto en los avatares periodísticos

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 155.

de Juanillo y sus colegas, lo mismo que en el vertiginoso ascenso social de Mateo Cabezudo.

Hacia 1834 vemos en México una patente contradicción dentro del liberalismo entre el hincapié político en la creación de un Estado fuerte y el hincapié socioeconómico en la propiedad privada, el individualismo y la libre acumulación de la riqueza. El constitucionalismo cedió ante la fuerza del gobierno en la creciente confrontación con los privilegios corporativos; sin embargo, el *laissez-faire* siguió siendo un credo liberal. [...] la conclusión a que llegaron las teorías económicas derivadas del utilitarismo fue la de que la identidad de intereses se producía en forma espontánea, de acuerdo con leyes naturales. Adam Smith, los fisiócratas y Jovellanos estuvieron de acuerdo en esto, lo mismo que Bentham en cuestiones económicas. Puesto que todos querían eliminar el espíritu de corporación, en efecto abogaron por un Estado fuerte en la esfera política.

[...] Se atacaron de manera consistente los privilegios políticos y legales, aunque estas ideas no se convirtieron en política efectiva hasta mediados de siglo. Por otra parte, dada la estructura singular de México (la inexistencia de una nobleza “feudal” cuya propiedad pudiera atacarse legalmente), la teoría liberal resultó inadecuada para la tarea de limitar los latifundios privados en favor de una burguesía rural. De tal manera, descubrimos dentro del primer liberalismo la dicotomía entre un Estado fuerte, de inspiración borbónica, y un rampante *laissez-faire*; dicotomía que existe hasta nuestros días.<sup>131</sup>

Como política económica, el *laissez-faire* justifica del todo la conducta de Braulio Claveque y sus chantajes periodísticos, ante la sorpresa de Juanillo que ve encarcelados a cuatro periodistas de oposición por redactar ataques personales contra un ministro, “mientras Claveque continuaba con sus historietas tan saladas y picantes, que yo no comprendía cómo

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 186-187

podía aún andar suelto por la ciudad”.<sup>132</sup> En el mismo tenor, los arreglos financieros de Albar y Gómez, para mantener a sus más combativos escritores en funciones, quedan perfectamente expuestos y justificados por Claveque, cuando desmorona los planes contables de Juanillo para hacer de *El Censor* su responsabilidad exclusiva y su coto personal:

—Los números... —dije yo.

—¡Qué números ni qué nada! Todo lo compone usted a su manera sin reflexión ni juicio. Albar le paga a usted cien pesos, y cincuenta a mí, que recibe del Gobierno; usted es inspector de letreros y yo oficial en comisión de servicio. A Albar no le cuestan esos sueldos y a nosotros ha de costarnos siempre la comida. Él no gasta en papel, porque nos da del que recibe del Gobierno para *El Cuarto Poder*, y nosotros tendríamos que comprarlo. No se venden los ejemplares por miles, sino por cientos; no tiene el periódico suscriptores, si no dos o tres Gobiernos de los Estados que toman algunos ejemplares a cambio de elogios de *El Cuarto Poder*. De suerte que si Albar gana con el periódico dos o trescientos pesos mensuales, nosotros no ganaríamos ni siquiera para pagar la impresión.

Las palabras de Claveque tan pronto me helaban la sangre, revelándome mi verdadera situación, como la encendían con la vergüenza. [...]; indiqué mi resolución de escribir en otro periódico y me replicó que recibiría yo cinco reales por cada artículo; precio de tarifa. Nada valió: ni ventas, ni suscripciones, ni anuncios. El periódico se vendía sólo en la capital, porque fuera de ella no tenían interés los asuntos personales que casi exclusivamente trataba.<sup>133</sup>

Sometido por un mundo de apariencias a llevar una existencia de farsa, Juan de Quiñones es el juguete o el conejillo de indias en la diégesis compuesta por Sancho Polo, autor implícito que le permite acrecentar

---

<sup>132</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 249.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 312.

su orgullo y sus ingresos a costa del “Gobierno” liberal, enfocando el desarrollo de la obra precisamente en los espacios y los hechos destinados a modificar su conducta y sus valores —en el “mundo al revés” ajeno a la causalidad y la temporalidad “normales” en el mundo del personaje. No obstante, lo que más claramente acerca la obra a la tradición de la novela “carnavalizada” es el recurso picaresco del narrador “auto-anulado” en primera persona; es decir, incapaz de emitir ese juicio sobre los hechos que esperaría recibir el “lector irónico” al que se dirige Sancho Polo. Para los fines de la diégesis, Juan de Quiñones es el “tonto” que aspira a triunfar en la “nueva sociedad” y sólo consigue quedar en ridículo.

Por la década de los 80’s en que se gestó y se escribió el ciclo de Novelas Mexicanas, la vetusta polémica entre tradición y novedad había adquirido matices un poco diferentes. Charles Hale la reconstruye en detalle entorno a los libros de texto empleados en la entonces todavía reciente Escuela Nacional Preparatoria.

Entretejido en la controversia educativa y filosófica de los primeros años ochenta estaba el hilo de la política. Aunque las cuestiones políticas se habían mantenido separadas de las educativas en los debates del decenio anterior, ambas se presentaron conjuntamente de manera abrupta en 1880. El 23 de septiembre, cuatro días antes de que el Ejecutivo decidiera sustituir el texto de lógica de Bain por el de Ti-berghein, Juan A. Mateos propuso en la Cámara de Diputados que todos los edificios eclesiásticos nacionalizados que aún estuvieran a cargo del clero extranjero o de los jesuitas, fuesen clausurados y vendidos en subasta pública. Una semana después, Francisco Cosmes respondió en *La Libertad* acusando a Mateos de vivir todavía en 1861, de seguir lanzando arengas contra la “tiranía clerical”, cuando ya hacía tiempo que ésta había sido derrotada, y de atacar protervamente el derecho de los jesuitas a propagar sus ideas en un país libre. El antiguo orador de la Reforma podía quedarse tranquilo, concluyó

Cosmes: “las conquistas liberales están resguardadas por una nueva generación que posee un método filosófico menos vulnerable a los ataques clericales que el de los metafísicos de la época de la Constitución de 1857”. Cosmes fue secundado inmediatamente por Telésforo García, mientras Mateos y los liberales de la “vieja guardia” eran defendidos por Ignacio M. Altamirano e Hilario Gabilondo. Justo Sierra, por su parte, respondió a Altamirano en una carta abierta el 13 de octubre. Altamirano advirtió la yuxtaposición de los dos temas, el texto de lógica y la herencia de la Reforma, pero fue la serie de artículos de García la que conectó de manera más espectacular el debate político de fines de los años setenta con las cuestiones filosóficas suscitadas por el cambio en los libros de texto.<sup>134</sup>

La “vieja guardia” y su “nueva sociedad” y la “nueva generación” con su “política científica” —parapetada desde el periódico *La Libertad* (1878-1884) y subsidiada por el régimen de Porfirio Díaz—,<sup>135</sup> tejían por aquellos años el entorno discursivo y temático que rodeaba a las creaciones novelísticas de Emilio Rabasa y las de sus *socias*: Sancho Polo y Pío Gil. Así, en el artículo de Pío Gil “La cosa juzgada” cita las opiniones ateas de Bentham junto con las ortodoxamente católicas de Valera, como riéndose de la revoltura doctrinaria autorizada por la “vieja guardia” liberal y manifiesta del todo en los juicios de Francisco Sosa (*Vid.*

---

<sup>134</sup> Charles A. Hale. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, trad. Purificación Jiménez, México, Vuelta, 1991 (La Reflexión), pp. 307-308. El autor cita sucesivamente Francisco G. Cosmes (n. 1850). “Una ley reformista”, *La Libertad*, 1º de octubre de 1880; Juan Antonio Mateos (1831-1913). *Diario de los debates*, 10º Congreso, vol. 1, p. 219, y Justo Sierra Méndez (1848-1912). “Carta abierta”, *La República*, 12 de octubre y *La Libertad*, 13 de octubre de 1880. Los artículos de Telésforo García (n. España ca. 1844) se citan en su publicación primera en *El Centinela Español* del 10 de octubre y del 4, 11 y 25 de noviembre de 1880, y quedaron recogidos en dos libros: *Polémica filosófica. ¿Garantiza mejor el progreso el sistema metafísico o el sistema experimental?*, México, La Libertad, 1881 y *Política científica y política metafísica*, México, Fomento, 1887.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 53 y ss.

*supra* cap. II).<sup>136</sup> No obstante, en el fondo de las disputas sobre el libro de texto, como en el trasfondo literario del artículo de Pío Gil, lo que parece estar en juego es la destitución de una generación por otra que —como en el caso del mismo Juanillo ante Mateo Cabezudo— se considera a sí misma como superior a su antecesora en el terreno de las ideas.<sup>137</sup>

Según la opinión de Charles Hale, la influencia inglesa del positivismo tuvo dos representantes principales en México: Herbert Spencer (1820-1903) y Charles Darwin (1809-1882), cuyas ideas, aunque algo más tardíamente que las francesas, influyeron en la “nueva generación” muy claramente en su manera de plantear soluciones a los problemas políticos y sociales del país:

Spencer añadió a las teorías de Lamarck la idea de la selección social. Inspirado en el *Ensayo sobre el principio de población* de Malthus, planteó que la presión de la población sobre los medios de subsistencia había traído el progreso garantizando la supervivencia de los más inteligentes y capacitados en cada generación. En su propio ensayo sobre la población (1852), Spencer acuñó la frase “la supervivencia de los más aptos”, que luego Darwin aplicó al mundo natural. Aunque Darwin no se ocupó del hombre en el *Origen*, fue consciente de las implicaciones sociales de su teoría sobre la selección natural, implicaciones que después de 1859 numerosos escritores se apropiaron y aplicaron, hasta que en definitiva el propio Darwin las desarrolló (con prudencia) en 1871 en *La decadencia del hombre*. Mucho se discute acerca de hasta qué punto el propio Darwin era un darwinista social, pero parece claro que las ideas de Spencer y las de Darwin se refor-

---

<sup>136</sup> Para mayores detalles sobre la polémica entre Rabasa y Sosa puede consultarse a Eliot Steven Glass. *Mexico in The Works of Emilio Rabasa*, Columbia University, Ph. D, 1972 (Literature modern), pp. 126 y ss. y Ramón Cadena. “Miau”, *La Broma*, 9 de agosto de 1888, p. 3, col. 1.

<sup>137</sup> Charles A. Hale. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, p. 312.

zaban mutuamente. Está claro asimismo que la idea clave del darwinismo social —la selección natural de los individuos, grupos y razas más aptos para sobrevivir en la lucha universal por la existencia— permeó el pensamiento social de Spencer pero fue contraria al de Comte. En consecuencia, la fama que el darwinismo social conoció en México (y en toda América Latina) después de 1870 constituye una demostración de la influencia de Spencer y no de Comte.<sup>138</sup>

La urbe, como nuevo territorio a conquistar en “la lucha universal por la existencia”, es el marco en que se desarrolla la diégesis del ciclo de Novelas Mexicanas, “lucha” para la que Juan de Quiñones —el joven y el viejo— no está preparado a causa de sus valores “metafísicos”. Desde el inicio del ciclo, la actitud del autor implícito hacia sus personajes parece calificarlos como abiertamente anacrónicos. Sin embargo, el ciclo tiene destinada una sorpresa para sus lectores, pues Juanillo no es destruido por la “espontánea armonía de los egoísmos”, ni huye metafísicamente avergonzado al saberse empleado público del “Gobierno” al que ataca; escapa de la urbe al sentir en riesgo la única “felicidad” que le interesa, con lo que la diégesis da un fuerte giro respecto al proyecto que esperábase destinado —por un Sancho Polo spenceriano— a su personaje principal y narrador.

Resignado —aunque furioso con Felicia— ante el próximo matrimonio de su protegida con Mateo Cabezudo y desterrado de la “carrera pública” —tras la publicación de una “historieta” sobre su vida similar en todo a su propio resumen, escrita por Claveque y publicada en *El Censor* en connivencia con Escorroza, Albar y Cabezudo—,<sup>139</sup> Juanillo no encuentra ya obstáculo para llevar a Jacinta Barbadillo a “un

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>139</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, pp. 333 y ss, y 342 y ss.

cuarto por el rumbo de San Sebastián, en una casa de vecindad que administraba un compadre” de Redondo.<sup>140</sup>

La lógica del vicioso favorecía mi deseo. Aquel paso era grave para mi nombre y mi reputación y para la felicidad con que antes soñara; pero ahora, ¿qué tenía que perder mi nombre? ¿Qué mi felicidad? Y luego la otra, la *Chalupita*, tan fresca, con ciertos asomos de timidez pudorosa; pero dispuesta también a cualquier barbaridad.<sup>141</sup>

En vano Pepe Rojo y Sabás Carrasco tratan de disuadirlo de llevar a cabo sus planes de fuga con Jacinta y de venganza contra Cabezudo y Claveque. Quiñones arrostra fácilmente la débil resistencia de Carrasco y sale a la calle con Pedro Redondo para embriagarse mientras que llega la noche.

La catástrofe, ya anticipada por Pepe Rojo tras un fallido encuentro nocturno de reconciliación entre los contendientes —en que Remedios “saltó de la cama para salir al balcón”,<sup>142</sup> interrumpiendo un encuentro a golpes entre su enamorado y su tío que habría terminado en homicidio—, es pronto confirmada por el compañero de farra que informa a Quiñones:

- El tío Mateo —me dijo Pedro— sigue de malas.
- ¿Sí? Me alegro.
- Se le muere la querida.
- ¿Tiene?
- Tiene una por ahí. Por cierto que es guapa.<sup>143</sup>

Tras un primer intento, frustrado por la presencia de doña Luisa —la viuda de Llamas— y Felicia montando guardia, ambas, frente a la casa

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 348.

de Barbadillo, Quiñones se lanza a su aventura la siguiente noche; sin embargo, la noticia de la gravedad de Remedios, llevada por la sobrina del cura hasta el pie del carruaje preparado para la fuga,<sup>144</sup> hace olvidar a Quiñones todos sus planes y vuela hasta la habitación de la enferma a fin de verla por última vez.

Como en un rito de purificación, durante su guardia en casa de la enferma, Quiñones va despojándose de su orgullo, sus ambiciones y finalmente —arrojándolo en una atarjea, luego de emplear un tanto para la compra de medicamentos— del “dinero de *los anuncios*” —tal vez proveniente del ya quebrado Cabezudo, que manda pedir con él a un prestamista “lo que sea” por su sueldo de octubre.<sup>145</sup> En el mismo juego paradójico, la habitación de Remedios, la casa de Cabezudo y la luz amarilla de la vela<sup>146</sup> alimentan los remordimientos de Quiñones y su conciencia de culpa:

El aspecto de la casa, por más que ésta tuviera grandes espejos y finas colgaduras, se asemejaba mucho al de aquella humilde del padre Marajo en que murió mi madre. Yo las veía iguales enteramente. La aflicción presente y el dolor del recuerdo armaron su crudeza y cayeron sobre mi corazón, haciéndole pedazos. Había entre los dos casos un punto de semejanza completa: que yo tenía la culpa. ¡Sí, yo había causado la muerte de mi madre y causaba también la de Remedios!<sup>147</sup>

El abatimiento y la orfandad de Quiñones —“lloré como niño huérfano sobre el cadáver de la madre”<sup>148</sup> asemejan las escenas en el terreno de la conciencia moral de narrador que ve en ellas su responsabilidad. El universo “público” irrumpe y trastoca el universo “privado” del perso-

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 353.

naje haciéndolo consciente de sus actos individuales ante la presencia de la muerte. A partir del tópico de la muerte como igualadora de las diferencias sociales, el relato enfrenta dos sistemas de valores y dos conceptos disímbolos de “felicidad” a través de los últimos capítulos de *Moneda falsa*.

Con un desarrollo impecable que va desde lo patético a lo cómico —especialmente por la obsesión homeopática de “la de Martínez” y el diálogo entre Cabezudo y Quiñones—,<sup>149</sup> los aspirantes de farsa a la “nueva sociedad” deciden despojarse de sus caretas convencidos de que todo lo hecho por ellos para complacer a Remedios ha servido solamente para llevarla al borde de la muerte. Al grito de “Yo estoy sólo en el mundo” secundado por el “Yo también” de Cabezudo, los rivales asumen por vez primera su desilusión individualista y se someten dócilmente al “Yo los quiero a los dos...” emitido por Remedios.

Como imagen de la trascendencia y de “la vida verdadera”, la dualidad Remedios-Felicia acoge en su desamparo a los contendientes que retornan —primero Quiñones y luego el otro— reconciliados a San Martín de la Piedra para rehacer sus maltrechos patrimonios “trabajando con empeño”.<sup>150</sup> Pecadores arrepentidos “cuyas pasiones” los llevaron “a cometer tantos desaciertos”, encuentran su refugio en la única forma de trascendencia social que les ha importado desde el inició: la familia. El ciclo ofrece, así, dos posibles lecturas básicas, según sea que se acepte la postura spenceriana del implícito autor de la diégesis o la tradicionalista del personaje; aunque, en ambos casos, los valores enarbolados por Juan de Quiñones mantienen su vigencia al ser los mismos durante todo su tránsito por la “carrera pública”.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 386 y ss.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 394.

En ese diálogo del autor implícito con su héroe, las dos voces quedan mutuamente matizadas, pues ni se afirman los valores del narrador personaje ni son negados por completo. Del mismo modo, frente al lector, Sancho Polo parece inconsecuente consigo mismo, al regresar a su personaje narrador, sano y salvo, a su idilio familiar en compañía de Remedios y Felicia, en lugar de presentarlo derrotado o muerto al final de la obra.

Tal como se ofrece al lector contemporáneo en el ciclo de Novelas Mexicanas, la imagen del autor implícito, Sancho Polo, plantea, por medio de la ironía, un enigma respecto a la verdadera intención pragmática y artística del autor histórico Emilio Rabasa —aunque cada lector la debe conjeturar para su sayo—, pues resulta evidentemente difícil tratar de construir, a través del argumento de la obra, una “moraleja” con finalidad didáctica o una tesis respecto a la solución de los problemas sociales y políticos esbozados en la obra. Así, no parece ser ésa la intención del autor que, mediante el narrador Juan de Quiñones, pormenoriza los encuentros y desencuentros de los sistemas ideológicos vigentes en la segunda mitad del siglo XIX, en el estrecho pero colorido marco de las idiosincrasias individuales de los personajes. La visión de la obra tiende pues hacia el nivel de las relaciones cotidianas, sin ocuparse mayormente de los conflictos sociales, militares o políticos que enmarcan las experiencias de Juanillo dentro y fuera de su San Martín de la Piedra.

Por otra parte, la multiplicidad de las visiones expuestas —por ejemplo en la tortuosa sapiencia de Pérez Gavilán o la jocosidad perspectiva de Pepe Rojo— escapa constantemente del punto de vista del ingenuo narrador autodiegético, que sólo puede dar cuenta de ellas cuando, transcurridos ya muchos años, es capaz de ver las consecuencias de sus acciones como narrador intradiegético de sus propias experiencias.

Más allá de ello, son las formas de expresión de los personajes, el empleo de los recursos de la lengua y las valoraciones semánticas, idiosincrásicas o ideológicas implícitas en su léxico y en sus entonaciones, las que dan fuerza interior a sus discursos, alejándolas de la estrecha visión del narrador, quien, a pesar de su desdoblamiento, es incapaz de absorberlas o siquiera de comprenderlas más allá del espectro en que le incumben de manera personal. Es decir, Juan de Quiñones, como ficción narrativa, debe a su ingenuo desconocimiento del universo que retrata, tanto su máxima objetividad en la representación de las hablas de quienes interactúan con él, como su insuficiencia para comprender los fundamentos vitales, existenciales y filosóficos que esas hablas denotan dentro del universo en el que son descritas.

Ficción narrativa atribuida a otra ficción, Juan de Quiñones emerge en el texto como una inconsecuencia esencial, ya que no sólo ocupa dos tiempos y dos espacios dentro de la diégesis, sino que, además, los presenta simultáneamente, sin mediación, tal como si fuesen dos personalidades diferentes emergiendo de un mismo sujeto en un mismo discurso. Esa ruptura esencial de la personalidad del narrador opera diferenciadamente en el interior de la narración, trastocando profundamente los contenidos, al mostrar las experiencias juveniles del joven Quiñones desde la visión descreída e irónica del viejo narrador intradieгético, u ofreciendo la visión directa y espontánea del joven narrador autodieгético como contraparte vívida al reiterativo discurso confesional del viejo narrador intradieгético.

No obstante, ninguna de las dos perspectivas narrativas coincide con la visión del autor implícito, misma que se manifiesta en la estructura de las acciones y, especialmente, en la ingenua —o cínica— franqueza del narrador intradieгético —quien no tiene el menor escrúpulo en referir acciones propias que él mismo califica como vituperables. Ni en las perspectivas de los narradores ni tampoco en la composición de la

trama —entendidas como entidades contradictorias y aisladas— es posible descubrir la intención artística y pragmática del autor histórico, Emilio Rabasa. De ahí que cada lector, echando mano de su propia valoración de los sentidos y significados de la obra, de su experiencia propia, deba inferir de ella las leyes que la rigen y darle un rostro a la máscara que lanza el acertijo.

La imagen postrera de Juan de Quiñones, padre de una joven que lo atiende afanosamente desde la muerte de su madre, la caída moral y social de Jacinta Barbadillo y el derrotista monólogo final del narrador, en contraposición al tono jocososerio del epílogo del libro, plantean al lector los enigmas más profundos en la valoración de las ideas decimonónicas evocadas por la obra y le cuestionan, de manera directa, sobre el valor de tres obras textuales, dos del escéptico Pepe Rojo, y otra al parecer de *El Monitor Republicano*,<sup>151</sup> firmada por “el corresponsal” que a la letra dice:

“La desidia, la negligencia del Gobierno en cuanto se refiere a los hombres notables que no figuran en el actual orden de cosas, no puede ser mayor. Como el ilustre general a quien nos referimos, han muerto en la oscuridad, el aislamiento y el olvido más ingrato el general H, el general X, el general Cabezudo y otros grandes patricios

---

<sup>151</sup> “[...] Hasta los años de 1880 hubo pocos casos de intromisión gubernamental en la libre expresión política. Además del *Diario Oficial* y otros prestigiosos periódicos de antigua creación, tales como *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano* y *El Federalista*, hubo muchos diarios de corta vida que nacieron para apoyar cuestiones específicas y, sobre todo, a los diversos candidatos presidenciales en 1879-1880. Los periódicos no se habían convertido aún en lo que serían después de 1896: primordialmente, órganos de divulgación de noticias y comentarios ocasionales; entonces funcionaban aún como vehículos de expresión política y filosófica para la élite intelectual del país. Las partes medulares de numerosos panfletos y libros importantes aparecieron originalmente en los periódicos. Si *La Libertad* fue un prístino ejemplo del diario convertido en vehículo de los intelectuales, otro sin duda lo fue *El Monitor Republicano*. Fue José María Vigil, de *El Monitor*, quien puso en jaque a Justo Sierra en 1878 y quien en los dos años siguientes consolidó la reputación del periódico como el principal defensor de la tradición democrática y constitucional mexicana.” Charles A. Hale. *Op. cit.*, p. 112.

que, como éstos, honraron al ejército nacional y regaron su sangre en mil combates gloriosos.”<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Emilio Rabasa. *Op. cit.*, p. 398.







## Conclusión

Separados entre sí por casi 20 años, los ciclos de *La Linterna Mágica* y las *Novelas Mexicanas* ofrecen dos ángulos de comprensión distintos sobre una misma problemática social y una misma circunstancia histórica. No obstante las grandes diferencias estructurales entre los dos —que van desde el empleo de diferentes tipos de narrador hasta concepciones divergentes sobre las conductas sociales y sus causas—, en ambos puede percibirse un conjunto de procedimientos ubicables dentro una misma tendencia general de representación literaria que, aunque poco frecuentada por los novelistas decimonónicos de México, constituye un sello característico en la obra de los dos autores aquí estudiados.

Sin definición explícita dentro de las poéticas clásicas —“Platón y Aristóteles sostienen la separación entre la poesía grave y la ligera”—, el estilo mixto o jocoserio es, de acuerdo con Ernst Robert Curtius, propio de los textos griegos más antiguos, aunque luego sea desdeñado por la tragedia:

En la epopeya homérica, lo bajo y lo heroico —Tersites y Aquiles— van lado a lado. [...]

A partir del siglo III a. C. surge como producto de las conferencias populares de los cínicos y estoicos (*diatribae*), el estilo mixto de lo  $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\omicron\text{-}\gamma\lambda\omicron\iota\omicron\nu$  (lo jocoserio), imitado por Horacio en sus sátiras (cf. I, x, II ss., y Epístolas, II, ii, 60). Aquí, como en los sermones cristianos de la tardía Edad Media, se pone la broma al servicio del *ridendo dicere uerum*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, t. II, México, FCE, 1975 (Lengua y estudios literarios), p. 594.

Vinculado desde sus orígenes a los géneros discursivos orales, lo jocoserio se manifiesta particularmente en la literatura polémica o paródica, por lo que, otra vez de acuerdo con Curtius:

[...] el dualismo de “lo cómico y lo trágico” es, a partir de la Antigüedad tardía, un esquema ideológico y formal que aparece en la teoría retórica, en la poesía, en la poética y también en el terreno de los ideales de vida fijados por el estilo panegírico [...] Ya los casos aducidos hasta ahora permiten suponer que la mezcla de los dos elementos era una de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval, aun cuando no la encontrara formulada en ninguna parte. [...] <sup>2</sup>

Por ello, a pesar de las grandes distancias temporales e intencionales que separan las obras grecolatinas, medievales y renacentistas europeas, Curtius hace resaltar los vínculos formales y temáticos que conectan a las obras particulares con esa tendencia de la literatura y su empleo de los recursos lingüísticos.

En el mismo sentido, Gilbert Highet define uno de los géneros más característicos de la literatura jocoseria con la siguiente fórmula:

Sátira es un fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vívidas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necesidades. Su esencia se resume en la palabra

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 603.

σπουδογλοιοιν = *ridentem dicere uerum* = “decir, en chanza, la verdad”.<sup>3</sup>

Aplicable, según el mismo crítico, tanto “a la sátira romana como a la moderna en cuanto que sigue siendo una forma independiente”,<sup>4</sup> esta definición engloba varios de los elementos también destacados por Mijaíl Bajtín en su caracterización de la sátira menipea y que, para el crítico ruso, constituyen las aportaciones más destacables del género antiguo a la formación de la novela carnavalizada o dialógica.<sup>5</sup> Sin embargo, en oposición a Gilbert Highet que no determina “ninguna diferencia esencial de función” entre las sátiras romanas escritas exclusivamente en verso, y las escritas en prosa y verso —también denominadas menipeas—,<sup>6</sup> Bajtín hace de la sátira menipea uno de los principales soportes en su búsqueda de los orígenes de la novela dialógica, al considerar que:

[...] La audacia de la fantasía y la invención se conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las “últimas cuestiones” y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre, en cada uno de los cuales aparezca con su vida plena; este rasgo del género, por lo visto, apareció más claramente en sus primeras manifestaciones (en Heráclido Póntico, en Bion, en Tales y Menipo), pero se ha conservado como su caracterís-

---

<sup>3</sup> Gilbert Highet. *La tradición clásica*, trad. del autor y Antonio Alatorre, t. II, 2ª reimp, México, FCE, 1986 (Lengua y estudios literarios), p. 29-30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., México, FCE, 2003 (Breviarios, 417), pp. 165 y ss.

<sup>6</sup> Gilbert Highet. *Op. cit.*, p. 28.

tica específica, aunque a veces bajo un aspecto muy débil, en todas las variedades de dicho género. [...]<sup>7</sup>

En las obras que comprende la primera serie de *La Linterna Mágica* se pueden destacar, de entre los elementos característicos de la sátira, la frecuentísima intromisión de “Facundo” en el discurso novelístico, la variedad de estilos, situaciones y temas, el empleo constante del lenguaje coloquial e inclusive la intención general de exponer y fustigar los “vicios y necesidades” de la sociedad. Bajo esa misma orientación estructural, la novelística aquí estudiada de “Facundo” no se enmarca, pues, en la tendencia dominante de la novela mexicana que, como la de Altamirano en *Clemencia* (1869) o la de López-Portillo y Rojas en *La parcela* (1898), pretendía establecer —mediante una trama unidireccional, un narrador “monológico”, omnisciente y omnipresente, y una determinación caractereológica de los personajes— las fronteras entre lo útil y lo inútil, lo consecuente y lo incoherente, lo racional y lo absurdo. Por el contrario, “Facundo” encuentra y expone lo contradictorio en cada uno de los aspectos de la vida social que elige representar, llevando hasta su límite máximo de abstracción y discernimiento tanto lo ajuares cotidianos —el reboso, el calzado, los afeites, etc.—, como las elecciones vitales de sus personajes, que enfrentan constantemente el dilema de asumir su biografía o dejarla de lado para consolidarse como seres acordes a la “nueva sociedad”.

En el mismo sentido, la organización de las acciones en sus novelas no responde casi nunca a una línea cronológica o causal única; de hecho, las tramas se interrumpen continuamente, se intersecan unas con otras, o se eliden, hasta constituir un panorama multiforme en el que las motivaciones particulares de los personajes se estorban, se atajan o se trastornan para revelar la dinámica del conjunto.

---

<sup>7</sup> Mijaíl Bajtín. *Op. cit.*, p. 169.

De ahí la falta de protagonistas ejemplares en *Ensalada de pollos*, *Historia de Chucho el Ninfo* o *Las jamonas*; en todas ellas —desde la ortodoxia de la unidad de acción— sobran pasajes, personajes y menudencias epigramáticas: Concha es tan protagonista como su padre, don Jacobo Baca, y las acciones de éste en “la bola” resultan tan irrelevantes, para el previsible porvenir de Concha, como la prematura muerte de su raptor, Arturo L... Otro tanto puede decirse de los encuentros de don Aristeo con Ketty, en *Las Jamonas*, o del frustrado romance entre Pérez y Elena, en *Historia de Chucho el Ninfo*. No obstante, debajo de esa elisión de la causalidad elemental, se encuentra siempre otra causalidad que, sin estar encarnada en los personajes, se muestra al través de sus acciones, sus palabras y sus destinos: la Historia.

“Facundo” atestigua el momento en que los tiempos cambian de un modo definitivo en el México que, arrastrado por los intereses del comercio y el militarismo internacionales y empujado por sus propios desequilibrios, deja de ser una colonia para transformarse en dócil proveedor y potencial mercado de los imperios ascendentes. Por ello, su mirada se fija especialmente en esa nueva clase de inmigrantes que huye de la impunidad, la marginación y el desamparo de la vida rural, y se muda, con sus prejuicios, su crédula ignorancia y su ansia de novedades, a la urbe.

El ciclo de la primera serie de *La Linterna Mágica* evoca así un universo de contrastes, en el que los personajes buscan adaptarse y sobrevivir asimilando apresuradamente las novedades del entorno, aunque juzgándolas a partir de sus añejas valoraciones. El deseo de ascenso social y comodidades de “los pollos”, frente a su inoperante visión del “honor”, su apatía y su pereza (*Ensalada de pollos*, en primera edición publicada por entregas en *La Ilustración Potosina* entre octubre de 1869 y marzo de 1870); la confiada moralidad tradicional de las familias ante el embate de mezquinos oportunistas vestidos a la moda (*Historia de Chucho*

*el Ninfa*, 1871); la precaria condición del saber y del talento ante la violencia, la impunidad y el dinero (*Isolina la ex-figurante*, 1871); la superflua liberación de “las jamonas” y sus miedos terribles a independizarse del papel que los hombres les han asignado (*Las jamonas*, 1871); el insultante dispendio de los ciudadanos acomodados frente a las condiciones de explotación, marginalidad y bandolerismo en las comunidades rurales (*Las gentes que “son así”*, 1872); el desamparo legal, espiritual y económico de los inmigrantes a la urbe frente a la doble moral de las buenas familias (*Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*, 1872); todo ello se conjuga en el ciclo de “Facundo” para ubicar sus obras en el vértice de las “últimas cuestiones” planteadas en el país a raíz de la Guerra de Reforma.

Por ello, lejos de ser encarnación de valores ideológicos o filosóficos, los personajes de “Facundo” padecen los embates de los cambios sociales, pero sin comprender sus consecuencias; por lo que siempre son víctimas inconscientes de sus actos. Semejantes a los pícaros, que aspiran al medro, y al consecuente reconocimiento social, por vías “ilícitas”,<sup>8</sup> sus afanes se ven siempre defraudados, pues nunca consiguen, en la maraña de sus justificaciones egocéntricas, postular una moral que armonice sus acciones con sus expectativas.

La novela picaresca responde al bloqueo —vigorizado— de las vías de acceso o de satisfacción de aspiraciones. Nosotros podemos leer entre líneas una disconformidad más radical. Pero en el texto de las novelas, desde el *Guzmán* al *Buscón* —cualquiera que sea el sentimiento que creamos descubrir en el autor—, siempre se llega a la conclusión de que el empleo de medios ilícitos acaba mal para el que de ellos se sirve (salvo en algún caso en que tan sólo puede decirse que la narración queda en suspenso). Pero no olvidemos que el simple

---

<sup>8</sup> Sobre la resonancia del concepto de “medro” en la novela picaresca, puede consultarse a José Antonio Maravall *La literatura picaresca desde la Historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1987 (Serie Mayor, Ensayistas, 265), pp. 372 y ss.

hecho de presentación de un caso de desviación tan acusado es ya una advertencia severa para la sociedad que lo hace posible. Recordemos el elocuente juego de palabras de M. Alemán cuando dice al lector: «mucho dejé de escribir que te escribo».<sup>9</sup>

Pícaros y medios picarescos surgen con gran frecuencia en la lectura de la primera serie de *La Linterna Mágica*; pícara es la actitud de Pío Blanco ante Concha y su rival de amores, Arturo; picaresco es el desempleo de don Jacobo Baca y su peregrinar hasta convertirse en “bolista”. Un pícaro con función social acreditada —en el muy mexicano gestor o “coyote”— es Pérez; un pícaro con suerte es Sánchez; y su compadre, don Aristeo, es un pícaro desafortunado en el amor. Pico es un pícaro “bruja”, salido de la milicia y metido a apuntador. Un pícaro con familia es Solares, en *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*, y también lo son, como sus cómplices en el despojo a don Santiago, Tostado y Cisneros.

Como buenos pícaros, ninguno de ellos hace uso de la violencia para llevar a cabo sus fechorías; y —salvo los últimos, cuyo destino queda en suspenso— todos terminan en la frustración por el fracaso o por el hastío. Aun cuando no todos provienen de los estratos más bajos de la sociedad, ninguno pertenece al grupo de “las gentes visibles” en sus lugares de origen. Son, casi todos ellos, “personajes nuevos” en la urbe, en donde buscan sobrevivir a costa de los demás, ya que sus muchas pretensiones y sus escasas habilidades les impiden dedicarse a otra cosa.

No obstante, todo el ciclo está ligado a la estructura formal de la sátira menipea, de la que “Facundo” toma tanto la organización discursiva —con sus marcadas elisiones, sobreentendidos y desplazamientos espaciales y temporales— como “la audacia de la fantasía y la invención”, a pesar de que la reduce exclusivamente a las desmedidas compa-

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 383.

raciones e hipérboles de su “segunda voz”, sin insertarla nunca en el terreno de la acción novelística. Es la “segunda voz” la que despliega en las novelas el “universalismo filosófico”, la fría observación científica entremezclada con la valoración histórica o literaria de los personajes y sus acciones; la lucha desigual entre el utilitarismo pragmático y la más depuradamente laica tradición de la “filosofía moral” cristiana.

En estas obras de Cuéllar —como en su más cercano antecedente nacional, Fernández de Lizardi—, la “extrema capacidad de contemplación del mundo” se aloja casi siempre en el sencillo y ágil estilo de sus pasajes narrativos, en su atento oído para plasmar el lenguaje de sus personajes y en la vitalidad inmaculada de los diálogos. Sin embargo, a diferencia de Fernández de Lizardi, en esos personajes, en sus acciones y sus diálogos, no hay ejemplaridad; no son la representación de la sapiencia, los valores deseables o las virtudes de la “nueva sociedad”; por el contrario, en todos ellos se patentiza el choque, el sorpresivo encuentro con un mundo que ha dejado de ser lo que se creía, para darle lugar a otro que ya no será nunca lo que fue.

Estos son apenas algunos atisbos acerca de la compleja estructura de esa primera serie de *La Linterna Mágica*, pues dentro de su “universalismo filosófico” muchos elementos de la obra aguardan por ser dilucidados; baste aquí señalar el origen libresco y contrastante de nombres como el de Arturo e Isolina, frente a otros que suenan tan comunes en México como el de Chucho, Concha o Chona. En el mismo sentido, queda aún por estudiarse la posible ascendencia humanístico satírica de la “segunda voz” de “Facundo” —que queda ya asentada, más como una hipótesis fundada en semejanzas formales, que justificada por un análisis estilístico de las obras que Cuéllar pudo conocer a través de su preparación escolar.

Como miembro de una generación que vivió los cambios violentos de la sociedad cruzando apenas la infancia, Emilio Rabasa presenta, lógicamente, un modelo distinto de observación y representación de los hechos históricos que noveliza. A diferencia de Cuéllar, Rabasa observa la sociedad en un momento en que los cambios sociales y culturales presentan una dirección un poco menos errática y en que la confrontación armada de las ideologías ha cedido poco a poco su lugar al debate en los congresos, las aulas y el periodismo. Algunos años menor que la generación de periodistas y politólogos que constituirían el centro de “los científicos” porfirianos, agrupados en torno al periódico *La Libertad* a fines de los años 80’s, Emilio Rabasa mantuvo cierta independencia de opinión que lo llevó, años más tarde, en la *Evolución histórica de México* (1920), a resumir del siguiente modo las posiciones políticas en pugna dentro del Congreso al acercarse las elecciones presidenciales de 1892:

[...] Los diputados reformadores, que no llegaban a diez, vieron levantarse en los bancos de la Cámara otro grupo numeroso hostil, que mostrándose partidarios de la autoridad sin límites del Presidente [Porfirio Díaz], los tildaba de oponerse a su política y les atribuía la intención de imponer la suya. Más como mote que como designación, se llamó a los reformadores científicos; ellos llamaron a sus adversarios jacobinos, porque invocaban siempre principios teóricos absolutos, que son los adecuados para sostener la autocracia real en nombre de las libertades puras. El Presidente, con su habilidad de costumbre, mantenía los elementos en pugna, no desautorizaba ni a uno ni a otro, y establecía de ese modo el equilibrio de los contrapesos que inutilizaba ambas fuerzas.<sup>10</sup>

Sin embargo, Rabasa no se llamó a engaño respecto a la importancia política de ese grupo de “reformadores”, pues lo consideró como imposi-

---

<sup>10</sup> Emilio Rabasa. *La evolución histórica de México*, 4a ed., México Porrúa, 1987, pp. 112-113.

bilitado para “ganar prestigio en la masa común” ya que sus objetivos políticos eran solamente la “restricción del poder absoluto, y la transformación de la autocracia en una oligarquía”.<sup>11</sup>

Estudioso imbuido de respeto por el constitucionalismo y abogado convencido de la importancia de la legalidad, Rabasa condensa en esos párrafos, escritos en los años postreros de su vida, una visión política que animó, no obstante, sus preocupaciones como novelista. Conceptos como “principios teóricos absolutos” y “libertades puras” opuestos a términos descriptivos como “autoridad sin límites del Presidente” o “autocracia real” emulan ese enrevesamiento decorativo de las palabras tan empleado, ya desde entonces, para designar aberraciones sistémicas por medio de eufemismos.

Treintaidos años antes, aún de acuerdo con el grupo de *La Libertad* en cuanto a la inaplicabilidad concreta de los postulados del liberalismo puro, el joven novelista Emilio Rabasa desenmascaraba, mediante su ciclo, las contradicciones más graves y palpables de la política de la Reforma: la destrucción de la pequeña propiedad rural, el deterioro de las condiciones de vida y los desequilibrios en las formas de interacción social; y sin embargo, añoraba como los viejos liberales el idealismo trascendente que permitía unir los afectos familiares de la cotidianidad con las razones de Estado.

Lejos de “despojarse del espíritu de familia, casta, partido, secta o profesión”, los cuatro personajes principales del ciclo de Rabasa viven acordes con esos preceptos y fundan en ellos sus autobiografías, pues todo lo que puede ofrecerles la ciudad, con sus lujos y comodidades, adquiere sentido únicamente en función de aquellas estructuras tradicionales en que se ha construido su personalidad. De ahí que la doble personificación del narrador sea un vehículo para confrontar esos dos

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 113 y 115.

órdenes de pensamiento y actuación que, inclusive en nuestros días, siguen operando en diferentes niveles de la vida social. La vida agrícola, familiar y comunitaria de las poblaciones rurales, su apego a la tierra, su valoración del trabajo físico y su tradicionalismo resuenan en la voz del viejo narrador Juan de Quiñones que mira en toda innovación un agente destructivo de sus anhelos. En cambio, en el joven narrador autodiegético, la urbe con su movilidad social, sus fugaces esplendores y su moralidad permisiva, se presenta como el espacio propicio para el desarrollo ilimitado de las capacidades individuales. Ambos universos, operando simultáneamente dentro del espacio geográfico de la nación, se encuentran tácitamente expuestos por las acciones de los personajes, a través de sus discursos, y en el giro inusitado de la trama, que devuelve a Juanillo casi intacto al ordenado mundo de su aldea, luego de haberlo hecho conocer el mundo al revés de la “bola” y de las citadinas “prácticas de la vida común”.

Mucho más apegadas a la forma tradicional de la novela, las cuatro partes del ciclo de Rabasa poseen, cada una por separado, unidad de acción y espacio, al mismo tiempo que se relacionan unas con otras al relatar las aventuras y desventuras del protagonista, Juan de Quiñones, y de su antagónico, Mateo Cabezudo. No obstante, cada parte, con su relativa independencia, relata un momento decisivo en la vida del protagonista narrador. Como en la novela picaresca —o en su antecedente clásico, la novela costumbrista de aventuras—, la vida normal de Juan de Quiñones en su pueblo natal apenas se abre paso en el discurso a través de las ensoñaciones y recuerdos del narrador personaje. Desde el inicio de *La bola* hasta el final de *Moneda falsa*, las faenas del campo, la reposada vida en familia y los sencillos placeres cotidianos quedan reducidos a imágenes nostálgicas que sirven de contraste a la agitación, el desconsuelo y la angustia que envuelven a Juanillo. Son estas sensaciones las que, como en *La Linterna Mágica*, dan cuenta de los cambios

ánimicos, idiosincrásicos y morales de los personajes, de sus aspiraciones de ascenso acelerado y de su frustración.

De ahí que Quiñones no pierda nunca sus ilusiones; su tránsito del pueblo a la ciudad lo pone ante espejismos con los que cree dar cima a sus deseos: la fama y la fortuna no son para él —como tampoco lo son para muchos personajes de “Facundo”— un fin en sí mismas, sino el vehículo para alcanzar la autoestima y el reconocimiento de sus seres queridos, cuando aún los tiene. En el desarraigo y la transmutación de valores; en el contexto de una sociedad que resiente por vez primera el embate de la mercantilización, tanto en la satisfacción de las necesidades biológicas y el trabajo, como en la estimación social, las *Novelas Mexicanas* y *La Linterna Mágica* recrean en diversos aspectos la problemática social evidente, aunque en mucho menor grado, en la novela picaresca.

La sociedad de fines del siglo XVI y comienzos del XVII conoció, no una grave, ni menos insuperable, pero sí una bien visible y —aunque en grado más bien bajo todavía— una eficaz erosión del sistema de distribución de los individuos en grupos estables, estamentalmente diferenciados, una erosión de la estratificación socialmente establecida. Nos encontramos con una sociedad que poseyó un índice de movilidad geográfica —o de desplazamientos territoriales— sin duda bastante elevado (supuesto imprescindible para la novela picaresca); un índice de movilidad vertical —o de paso de un estrato a otro—, que es el hecho central sobre el que se construye el argumento de comedias y novelas, especialmente, y, presentado bajo un muy particular punto de vista, lo es más acusadamente en las novelas picarescas. En ese crecimiento de los índices de movilidad se inscribe el repertorio de un tiempo nuevo que vino a desen-

cadenar el mecanismo de aspiraciones sobre el que se monta la figura del pícaro.<sup>12</sup>

Ese complejo de interacciones que involucraba tanto la movilidad geográfica como el deseo de ascender socialmente; la asimilación superficial de normas de conducta ajenas y su explotación con el propósito de un medro personal, si bien no era un fenómeno novedoso, se había restringido en el México colonial —como en la picaresca—, a los espacios urbanos en los que lentamente los servicios domésticos y públicos, el trabajo artesanal y el comercio minorista relajaban los estamentos y las castas, al finalizar el siglo XVIII, fomentando la migración y el asenso social mediante la especialización laboral y la educación; aunque dando cabida, al mismo tiempo, a menesterosos de toda índole que, al verse desplazados por la sobreoferta de trabajadores, hallaban acomodo en los efímeros intersticios creados por la dinámica social. Complementando esa visión extratemporal, apreciable en las obras de Fernández de Lizardi, José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa colocan sus historias y sus personajes en el punto donde la utopía ilustrada comienza a mostrar el envés de la moneda, al transformar la moral tradicional en una máscara hueca —útil para encubrir el egoísmo y maquillar la “cosificación” de las relaciones humanas— y a la “nueva sociedad” en un “mundo al revés” en el que los valores éticos han sido desplazados por los mercantiles, pero sin cambiar las prácticas sociales: el ascenso social mediante la prebenda o el empleo público, la discriminación cultural o étnica, el aristocrático desprecio por el trabajo manual y el conocimiento, la violencia en el ejercicio del poder, la ignorancia e indiferencia popular frente a los acontecimientos políticos, etcétera.

Descendientes literarios de Periquillo y don Catrín, don Jacobo Baca y los Píos, Romero del Campo y don Fernando, Pérez y Chucho,

---

<sup>12</sup> José Antonio Maravall *Op. cit.*, pp. 356-357.

Claveque y Bueso, Escorroza y Albar y Gómez, encarnan los estereotipos de la Modernidad aparente, de aquella que puede cuantificarse en pesos y centavos, que se reconoce en la moda, en el despilfarro y la ostentación como *cosas* apreciables, pero que se alimenta parasitariamente de las viejas formas de producción, de la ingenuidad de los recién llegados y del desquiciamiento constitucional entre las morales privadas y la pública legalidad.

Frente a esa Modernidad instalada superficialmente en las formas de manifestación social, pero aún carente de operatividad económica y fiscal, flexibilidad política y visión histórica, Juan de Quiñones y Mateo Cabezudo testimonian el arribo de la “nueva sociedad” a las comunidades rurales, en las que los vaivenes militares y políticos entre conservadores y liberales permiten la alternancia entre el control de los cacicazgos tradicionales y el de los hacendados y los comerciantes acaudalados, mediante el empleo irrestricto de las armas, pero sin modificar las formas de trabajar y de vivir.

Simplificaciones caricaturescas o visiones jocosas, las Novelas Mexicanas y la primera serie de La Linterna Mágica recrean literariamente un mismo proceso histórico, que tiene sus primeros efectos sociales, siglos antes, en el Imperio Español —precapitalista y aún estamental—, pero que apenas comienza a percibirse con claridad al mediar el siglo XIX en México, al tiempo en que Europa y Estados Unidos vivían ya intensamente las consecuencias de las revoluciones burguesas, de la industrialización acelerada y del ascenso al control económico y político de los grandes capitales.

No obstante —como entre estos autores y la novela picaresca—, entre “Facundo” y el viejo narrador Juan de Quiñones las diferencias son cuantiosas; para “Facundo”, la Modernidad es un desgarramiento innecesario y profundo tendente a evidenciar y a ahondar las diferencias sociales —la mercantilización de los sistemas de comunicación e inter-

acción humanas—, al abrir los estratos y su motilidad —nada más para unos pocos y sólo momentáneamente— sin plantear los problemas inherentes a la diversidad idiosincrásica y sin proponerles solución. Para el viejo Quiñones, como para el padre Marajo, Barbadillo o los Llamas, la Modernidad es una comedia bufa en la que todos buscan su provecho personal sin preocuparse de las consecuencias, y que temprano o tarde ha de acabar poniendo nuevamente las cosas en su sitio.

Detrás de ellos, como sombras rectoras de la ficción novelística, José Tomás de Cuéllar y Emilio Rabasa se encuentran en dos puestos de observación distintos. Para Cuéllar, el ahora de 1872 es el momento decisivo, el punto en que deben afinarse las posiciones para tomar acciones concretas que corrijan el rumbo desastroso por el que se encaminan la inconciencia social y la incuria política.

Para Rabasa, en 1888, las decisiones más graves ya han sido tomadas; para mal o para bien, se han sellado los pactos entre los que tienen y los que pueden. Quedan las omisiones, los yerros y las faltas; queda por efectuarse el cambio en las conciencias, el catecismo ético de la nueva vida pública: reducir el autoritarismo, la discriminación, el ultraje; alentar la confianza en el futuro; reivindicar las posiciones derrotadas. Sancho Polo permite a sus personajes el retorno pacífico a su pueblo por una razón práctica: sin ellos no hay futuro, ni modernización, ni causas ideológicas, ni recursos. Sustento agrícola de la industria minera, de los ferrocarriles, de los medios de comunicación y de las instituciones republicanas, la pequeña propiedad rural había de ser la fuente primigenia de la sobreproducción mercantil: sin alimentos baratos y materia prima a la venta no habría productividad industrial y sin sobreproducción agrícola no habría alimentos ni materias primas a la venta.

De ahí nace la más profunda ironía de los dos ciclos novelísticos y su evidente desdén ante los lugares comunes de la “nueva sociedad”, pues sin industria y sin demanda de mano de obra, la inmigración a las

ciudades sólo engrosaba la cifra de marginados, pícaros, buscavidas y sirvientes asalariados que —como los que pululan en los bailes de las Valcuernos o en los tétricos callejones entre Tacuba y Plateros durante la debacle moral de Juanillo, en *Moneda falsa*— mal vivían del despilfarro de los “potentados” terratenientes llegados a la ciudad o de los ingenuos que, como Cabezudo, eran capaces de empeñarlo todo para vivir con lujo y viajar en carruajes.

Crítico certero de su entorno social, Cuéllar anticipaba, años antes que Rabasa, las consecuencias sociales de los drásticos cambios ocurridos en la mitad del siglo, y como él, delineaba con precisión la paradoja de tener que entrar en la Modernidad antes con el calzón de manta que con el frac. Retrato realista de un proceso histórico que determina las conductas de sus personajes, pero no los define en su condición humana, Cuéllar encierra en la primera serie de *La Linterna Mágica* un cúmulo de observaciones rigurosas sobre el pasado, el presente y el porvenir —las causas y consecuencias sociales de la Guerra de Reforma—, y hace “chanza” de los tópicos hueros de sus panegiristas y de sus detractores, que pretenden poner el vino añejo en un odre novísimo.

La torpeza y debilidad connatural a los gobiernos ilegítimos; el desamparo de la población, de sus familias y de sus posesiones, ante la impunidad recurrente; la falta de confianza en las instancias gubernamentales más cercanas, todo ello trama el telón de fondo en el que se desarrolla el drama cotidiano de *La Linterna*, donde todo parece inevitable, donde las explicaciones lo justifican todo, donde todos se ríen de la tragedia porque la vida sigue. Por encima de las causas políticas, religiosas o ideológicas, el motor de la causalidad en esas obras de Cuéllar es la vida social, con todas sus paradojas y contradicciones, pues no son los gobiernos ineptos ni las instituciones anquilosadas los que pueden forjar el porvenir ni constituirse en agentes de la Historia.

A diferencia de Cuéllar, que elige la forma exterior de la sátira en la organización de sus novelas, Rabasa, como ya se ha argumentado, prefiere el modelo de la obra cumbre de Cervantes para mejor hilvanar las estampas debidas a su personaje, por lo que la estructura general del ciclo se aviene mejor con el esquema típico de la novela moderna. Pleno de ambiciones románticas, enamorado e ilusionado, Juan de Quiñones viene a ser el sujeto perfecto en el experimento social de Sancho Polo, quien se divierte vistiéndolo a su antojo, lo mismo de “bolista” que de burócrata o de combativo periodista. Desde la perspectiva crítica —con matices verdaderamente naturalistas— expuesta en estas novelas de Rabasa, la generación contemporánea a Cuéllar tuvo el mismo tránsito ideológico de su personaje; el de aquella generación que, tras luchar en la Guerra de Reforma, vio con admiración y alivio la llegada al poder de Porfirio Díaz y admitió los cambios a la Constitución de 1857, a fin de conservar la tan anhelada paz social.

A pesar de asumirse como jueces y testigos de los momentos históricos que les tocó vivir, ni Rabasa ni Cuéllar consideraron la creación artística como un vehículo para la transmisión desmañada de propuestas políticas o sociales. Periodistas ambos, supieron diferenciar los ámbitos y trascendencia de sus labores, imponiendo a sus novelas no únicamente sus preocupaciones ideológicas, sino estructuras y recursos de amplia tradición dentro de la literatura hispánica. Conscientes de la función social de la lengua y de los lenguajes sociales, acuñaron sus obras con la misma claridad prosódica y la misma laboriosa sencillez sintáctica y léxica que la lírica modernista —contemporánea de Rabasa— que vería su esplendor al finalizar el siglo.

Aunque en una dirección distinta, sus preocupaciones por el lenguaje les llevaron a la exploración de las hablas sociales, de los dialectos de la intimidad y de la autoconfesión con los que —a través de diálogos

vibrantes o esporádicos monólogos interiores, a los que tanto debe la novelística nacional del siglo XX— dotaron de verosimilitud y vitalidad sus representaciones literarias, sin tener que echar mano a pesadas divagaciones psicologistas o sociológicas. Objetivos y realistas, publicistas, pero finalmente grandes literatos, la perspectiva estética que alienta en ambos autores puede leerse, como a contraluz, en “A Sancho Polo (Carta abierta)” publicada por *El Universal* el mismo año que Rabasa publicó la última novela de su ciclo. Firmada por Sancho Panza, la misiva comienza con el siguiente párrafo:

Me pediste si no mal recuerdo, un escrito cualquiera en que sin encumbrar las alturas de la abstracción, ni bajar á las planicies y hondonadas de lo concreto, tratase yo de un asunto cualquiera en términos y modos tales, que á todos los gustos conviniese, con todas las opiniones y juicios compadeciera y hermanara y no obstante lograrse divertir á los lectores, á la manera que otros literarios pasatiempos como los artículos escritos sin una de las vocales, las defensas e impugnaciones ya célebres del nabo, del chocolate y del café, y otras en que los ingénios españoles han lucido su destreza y soltura, consiguieron agradar bordando el vacío como felizmente dijo un literato amigo nuestro. [...] <sup>13</sup>

Continuando con el mismo esquema de norma cervantina, Sancho Panza se disculpa por verse incapacitado para cumplir los mandatos de Sancho Polo, pues:

Hablar, digo para mi sayo, es traducir en sonidos un pensamiento; pensar es juzgar afirmando o negando algo, y escribir es traducir el habla en signos. ¿Cómo pues he de escribir, pecador de mí, sin aven-

---

<sup>13</sup> Sancho Panza. “A Sancho Polo (Carta Abierta)”, *El Universal*, 21 de julio de 1888, p. 1. La puntuación y la ortografía de ésta y las siguientes citas es la que aparece en el original.

turar un juicio, y cómo salir garante de que en ese juicio convengan y se adunen todos los pareceres y opiniones? [...] <sup>14</sup>

Las antítesis grotescas del primer párrafo (“alturas” / “hondonadas”; “abstracción” / “concreto”), las referencias a productos alimentarios de los que se hacen elogios o denuestos (“del nabo, del chocolate y del café”), contrastan marcadamente con las alusiones lógico lingüísticas de este otro, por lo que su presencia en el texto no parece en lo absoluto inmotivada, sino perfectamente consciente de las diferencias entre el estilo jocosero y la comicidad neoclásica ligeramente frívola.

Como entablado una lucha consigo mismo, Sancho Panza va dosificando su propensión al refranero y a los giros populares, hasta que finalmente se excusa de llevar a cabo semejante “escrito” aduciendo:

Quedamos pues en que á mala parte diste la encomienda, y en que mal de mi grado dejaré de obsequiar tu peregrino deseo, por más que el mío no sea otro que el de serte tan obediente como te soy devoto y fiel; pero á quien no está hecho a bragas las costuras le hacen llagas y el que hacerme quisite fué costurón, que no simple costura.

El tal artículo sin sustancia, manda que lo haga persona de más alta alcurnia que este tu servidor y amigo.

Vale que de estos atufados caballeros los hay en buen número, y donde quiera que la mano echares te llenará el puño.

Desásgome de la pluma que sin puntos va quedando, de puro desagradada y contrita, y á Dios queda tú, Señor mío que en el confía en espera de nuevas y más acatables órdenes tuyas, tu adicto, sincero, y humilde servidor y amigo

Sancho Panza <sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

Juego literario en que un personaje de la literatura mundial interpela coloquialmente al autor ficticio de una serie de novelas recién publicadas, la carta de Sancho Panza se vale abiertamente de un artificio antiguo que permite hacer conversar a los personajes de ficción con los personajes históricos o hacer dialogar a los muertos, aun cuando pertenezcan a tiempos diversos o provengan de opuestos puntos cardinales. Reminiscencia literaria de los diálogos de Luciano (*ca.* 120-180), esta “carta abierta”, atribuible a Emilio Rabasa —o tal vez a algún otro colaborador de *El Universal*, a su fundador Rafael Reyes Spíndola (o, ¿por qué no?, al mismo Cuéllar)— es reveladora del contexto literario y periodístico en que se movían los autores de las décadas finales del siglo XIX.<sup>16</sup>

Ese complejo escenario en que la actualidad política, como constituyente fundamental del ejercicio periodístico, obligaba a los literatos a ejercitarse lo mismo en la crítica de arte que en la crítica de ideas, se manifiesta en su totalidad al interpretar la carta de Sancho Panza como un manifiesto artístico o como un compromiso editorial. En ella, no hay sólo una reconvención hacia los “atufados caballeros” capaces de “agradar *bordando el vacío*”; también se establece la premisa de no ejercer la escritura sino como vehículo para “juzgar afirmando o negando algo”, lo que inevitablemente supone también el compromiso con el acontecer real, pasado o presente, sobre el que puede —o debe— emitirse una opinión.

Por otra parte, la carta —tal como los artículos de Pepe Rojo— se halla escrita “en castellano”, no en la norma aséptica y deforme del periodismo ni en la fría y estandarizada del informe científico. Como en el idioma vivo, cada palabra supone un juicio, una opinión y un punto de vista social, por lo que ninguna de ellas es prescindible ni permite

---

<sup>16</sup> Otro ejemplo de juegos literarios con los pseudónimos puede documentarse en Clementina Díaz de Ovando. *Un enigma de los Ceros. Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, UNAM, 1994 (Ida y Regreso al Siglo XIX).

su reducción a un propósito simple; por el contrario, es totalmente perceptible el enojo de Sancho Panza, su disgusto al ser solicitado para una empresa intrascendente y su socarrona cortesía al despedirse del escritor. Con todo ello, la carta remite a un universo de significaciones que no queda restringido a la plasmación lógica de una idea, sino que construye un cuadro vivo de comunicación, tal como lo hace “Facundo” al pasar de una a otra forma de enunciación entre su primera y su “segunda voz”, o Rabasa al dar vida a sus ficciones novelescas. En esa misma órbita se muestran los diálogos de los personajes de *La Linterna Mágica*, la recreación de sus monólogos interiores e inclusive la transcripción de sus biografías. Cada uno de ellos conserva su lenguaje; “Facundo” los presenta siempre mediante el empleo de sus palabras, de aquellas con que se definen a sí mismos y de las que emplean para referirse a los otros. Antecedente inmediato de las *Novelas Mexicanas* de Emilio Rabasa, *La Linterna Mágica* de José Tomás de Cuéllar no solamente vincula la obra del autor chiapaneco con sus predecesores en la literatura mexicana y española, sino que permite rastrear los procedimientos literarios y lingüísticos de representación dentro de la tradición occidental, firmemente enraizada en América y ya del todo natural para los escritores de México.

Mucho queda por aclarar en torno a la influencia de Cuéllar en la literatura mexicana, y en la novelística de Rabasa; sin embargo, el objetivo de este trabajo ha debido soslayar gran parte de lo mucho que queda por analizar y revalorar —en la Historia, la crítica y el ambiente literario— dentro del universo del siglo XIX mexicano, a fin de poder ofrecer una mínima aproximación a una parte de la obra de dos escritores decimonónicos poco frecuentados por la crítica y casi desconocidos por el público en general, que, no obstante, tienen todavía mucho que decir a los lectores del siglo XXI.

## Bibliografía

### Bibliografía Directa

CUÉLLAR, José Tomás de. “El Carnaval”, en Belem Clark de Lara. *José Tomás de Cuéllar*, selec. y prol. de ..., México, Cal y Arena, 1999 (Los Imprescindibles).

\_\_\_\_\_. “Nuestros Teatros y Nuestros Críticos” en Belem Clark de Lara. *José Tomás de Cuéllar*, selec. y prol. de..., México, Cal y Arena, 1999 (Los Imprescindibles).

\_\_\_\_\_. “Prólogo del autor”, *Ensalada de pollos y Baile y cochino*, prol. Antonio Castro Leal, 10a ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 39).

\_\_\_\_\_. *Baile y cochino. Ensalada de pollos. Los fuereños*, prol. Manuel de Ezcurdia, México, Promexa, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana).

\_\_\_\_\_. *Historia de Chucho el Ninfo. [Con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)] y La Noche Buena*, prol. Antonio Castro Leal, 2ª ed., México, Porrúa, 1975, (Escritores Mexicanos. 45).

\_\_\_\_\_. *Isolina la exfiguarante (apuntes de un apuntador)*, 2ª época, Santander, Blanchard y comp., 1891, (La Linterna Mágica, t. XI y XII).

\_\_\_\_\_. *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*, 2ª época, Santander, Blanchard y comp., 1892, (La Linterna Mágica, t. XXIII y XIV).

\_\_\_\_\_. *Las gentes que “son así” (Perfiles de hoy)*, 2ª época, Santander, Blanchard y comp., 1891-1892, (La Linterna Mágica, t. XVI a XIX).

\_\_\_\_\_. *Las jamonas* en *Los relatos de costumbres*, pres. Malena Mijares, México, Promexa, 1985 (Gran Colección de la Literatura Mexicana).

- RABASA, Emilio. (“Pío Gil”). “La cosa juzgada” en Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17).
- \_\_\_\_\_. (“Pío Gil”). “Otra vez *Miau*”, en Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17).
- \_\_\_\_\_. *El Cuarto Poder y Moneda falsa*, ed. y prolog. de Antonio Acevedo Escobedo, 7ª ed., México, Porrúa, 1998 (Escritores Mexicanos, 51).
- \_\_\_\_\_. *La bola y La gran ciencia*, prolog. Antonio Acevedo Escobedo, 14a. ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 50).
- \_\_\_\_\_. *La constitución y la dictadura*, prolog. de Andrés Serra Rojas, 9ª ed. México, Porrúa, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La evolución histórica de México*, 4a ed., México Porrúa, 1987, pp. 112-113.

## **Bibliografía Indirecta**

### **Sobre los autores**

- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. “Prologo” a Emilio Rabasa. *La bola y La gran ciencia*, prolog. de ..., 14a. ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 50).
- CADENA, Ramón. “Miau”, *La Broma*, 9 de agosto de 1888, p. 3, col. 1.
- CASTRO LEAL, Antonio. “Prólogo” en José Tomás de Cuéllar. *Ensalada de pollos y Baile y cochino*, prolog. de..., 10a ed., México, Porrúa, 1999 (Escritores Mexicanos, 39).
- CLARK DE LARA, Belem. “El otro José Tomás de Cuéllar” en Margo Glantz (coord.). *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997 (Ida y Regreso al Siglo XIX).

- \_\_\_\_\_. *José Tomás de Cuéllar*, selec. y prol. de..., México, Cal y Arena, 1999 (Los Imprescindibles).
- DÍAZ DE OVANDO, Clementina. *Un enigma de los Ceros. Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, UNAM, 1994 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- EZCURDIA, Manuel de. “José Tomás de Cuéllar o de la irreverencia”, *Escritores en la diplomacia mexicana*, t. III, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Modernidad de Cuéllar” en Margo Glantz (coord.). *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- \_\_\_\_\_. “Prologo” en José Tomás de Cuéllar. *Baile y cochino. Ensalada de pollos. Los fuereños*, México, Promexa, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana).
- GLANTZ, Margo (coord.). *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- \_\_\_\_\_. “Prólogo” a José Tomás de Cuéllar. *Las jamonas*, prol. de..., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 (Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie).
- GLASS, Eliot Steven. *Mexico in The Works of Emilio Rabasa*, Columbia University, Ph. D, 1972 (Literature modern).
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. “Prólogo” a Sancho Polo (Emilio Rabasa). *La bola*, prol. de ..., 3ª ed., México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1919 (Primera de la Serie).
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro. *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. “Rabasa y sus Novelas”, *El Universal*, domingo 4 de mayo de 1930, en Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17).

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel. “Prólogo” a Emilio Rabasa. *Retratos y estudios*, 2ª ed., prolog. y selecc. de..., México, UNAM, 1995 (BEU, 59).
- HAKALA, Marcia Ann. *Emilio Rabasa, Modern Mexican Novelist*, Indiana University, Ph. D. 1970 (Language and Literature, modern).
- MAGDALENO, Mauricio. “Prólogo” a José Tomás de Cuéllar. *La linterna mágica*, prolog. y selecc. de ..., 5ª ed., México, UNAM, 1992 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 27).
- MORENO, Daniel. “Prólogo” a *Los mariditos*, prolog. de..., México, Libro-Mex, 1951 (Biblioteca mínima mexicana, 25).
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa y Columba C. Galván Gaytán. “La gran ciencia: Emilio Rabasa y el credo positivista” en Rafael Olea Franco (editor). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, el colegio de México, 2001 (Literatura Mexicana VI).
- POLA, Ángel. “En Casa de la Celebridades. Emilio Rabasa”, *El Diario del Hogar*, México, jueves 20 de septiembre de 1888, en Andrés Serra Rojas. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de ..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen. “El Cuéllar de las revistas” en Margo Glantz (coord.). *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- SANCHO PANZA. “A Sancho Polo (Carta Abierta)”, *El Universal*, 21 de julio de 1888, p. 1.
- SERRA ROJAS, Andrés. *Antología de Emilio Rabasa*, biografía y selección de..., t. I, México, SEP/Oasis, 1969 (Pensamiento de América, II serie, 17).

## Metodológica

- BAJTÍN, Mijaíl /Pavel Nikolaievich Medvedev. *El método formal en los estudios literarios (Introducción crítica a una poética sociológica)*, prolog. Amalia Ro-

- dríguez Monroy, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994 (Alianza Universidad, 788).
- BAJTÍN, Mijaíl. “De la prehistoria de la palabra de la novela”, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, “La palabra en la novela”, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y cultura, 1986 (Arte y Sociedad).
- \_\_\_\_\_. “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, 10ª ed., México, Siglo XXI, 1999 (Lingüística y Teoría literaria).
- \_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1988 (Alianza Universidad, 493).
- \_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., México, FCE, 2003 (Breviarios, 417).
- BARTHES, Roland. *El placer del texto* seguido por *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán 10ª ed., México, Siglo XXI, 1998 (Teoría).
- \_\_\_\_\_. *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, 11ª ed., México, Siglo XXI, 1997 (Teoría).
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2000.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 t., 1ª. reimp., México, FCE, 1975 (Lengua y Estudios Literarios).
- DOLEŽEL, Lubomir “Mímesis y mundos posibles” en Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria*, trad. Mariano Baselga, Madrid, Arco/Libros, 1997 (Lecturas).
- EICHENBAUM, B. M. “Cómo está hecho *El capote* de Gogol”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antol. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1970 (Crítica literaria).

- ERVIN-TRIPP, Susan. “Un análisis de la interacción lengua, tema y oyente” en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).
- FERGUSON, Charles A. “Diglosia” en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).
- GARVIN, Paul L. y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*, trad. del autor y Antonio Alatorre, 2 t., 2ª reimp, México, FCE, 1986 (Lengua y estudios literarios).
- LOTMAN, Iuri M. y B. A. Uspenski. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *La semioesfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, selec. y trad. Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 2000 (Fronesis, 23).
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988 (Fundamentos, 58).
- LUÁCKS, György. *Ensayos sobre el realismo*, trad. del italiano por Juan José Sebrelli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
- \_\_\_\_\_. *La novela histórica*, trad. de Jasmín Reuter, México, Era, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Significación actual del realismo crítico*, trad. María Teresa Torral, 5ª ed. México, Era, 1984 (Biblioteca Era, Ensayo).
- \_\_\_\_\_. “Balzac: ‘Ilusiones perdidas’”, *Ensayos sobre el Realismo*, trad. Juan José Sebrelli, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.
- REYES, Graciela. *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984 (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, 340).

- SAPIR, Edward. “El lenguaje y el medio ambiente” en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).
- TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave. Lukács, Bajtín and the Ideas of Their Time*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002 (Literatura y Crítica).
- WHORF, Benjamin Lee. “La relación entre lenguaje y pensamiento y conducta habituales” en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 2ª ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 20).

## Cultura, Historia y Literatura

- “ACTUAL N° 2”, (1923) en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de Arte, 11).
- “ESCUELAS PRIMARIAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN 1838” en *Historia de México*, t. 9, México, Salvat, 1978.
- ALAMÁN, Lucas. *Historia de Méjico*, t. V, 2ª ed., México, Jus, 1969 (México Heroico, 82).
- AZUELA, MARIANO. *Cien años de novela mexicana* en *Obras completas III*, biografía de Mariano Azuela por Alí Chumacero, México, FCE, 1960 (Letras Mexicanas).
- BORGES, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” en *Discusión*, Salamanca, Alianza, 1997 (Libro de Bolsillo. Biblioteca de autor, 0011).
- BRUSHWOOD, John. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. Francisco González Aramburu, México, FCE, 1973 (Breviarios, 230).
- BYRD SYMPSON, Lesley. *Muchos Méxicos*, trad. Lesley Byrd Sympson y Luis Monguio, 4ª reimp., México, FCE, 1995 (Selección de Obras de Historia).

- CERVANTES, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 2ª ed. Fernando Gutiérrez, prolog. Luis Rosales, Barcelona, Credsá, 1972 (Gigantes de la Literatura Universal).
- CORDERO CUEVAS, Idalia. *El "Buscón" o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*, Madrid, Playor, 1987 (Nova Scholar).
- DELGADO, Rafael. *Angelina*, prolog. Antonio Castro Leal, 6ª ed., México, Porrúa, 1993 (Escritores Mexicanos, 49).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. "Estudio preliminar" en *Lazarillo de Tormes. Vida del buscón don Pablos*, 18ª ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34).
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*, "Presentación" de José Emilio Pacheco, México, Promexa, 1985 (Gran Colección de Literatura Mexicana).
- \_\_\_\_\_. *Vida y hechos del famoso don Catrín de Fachenda*, introd. María Rosa Palazón Mayoral, México, Difusión Cultural UNAM, 2003 (Relato Licenciado Vidriera, 4).
- HALE, Charles A. *El liberalismo mexicano en la época de Mora*, 9ª ed., México, Siglo XXI, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, trad. Purificación Jiménez, México, Vuelta, 1991 (La Reflexión).
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, versión de José Gaos, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1984 (Alianza Universidad, 220).
- LARRA, Mariano José de. "El mundo todo es máscaras, o todo el año es carnaval", *Artículos*, prolog. Juana Ontañón, 3ª ed., México, Porrúa, 1982 (Sepan cuantos..., 93).
- \_\_\_\_\_. "Los Calaveras. Artículo Primero", *Artículos*, prolog. Juana Ontañón, 3ª ed., México, Porrúa, 1982 (Sepan cuantos..., 93).
- LAZARILLO DE TORMES. "Estudio preliminar" de Guillermo Díaz-Plaja, 18ª. ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34).
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "Originalidad del *Buscón*" en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.

- MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la Historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1987 (Serie Mayor, Ensayistas, 265).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. “El martes de carnaval y el miércoles de ceniza” en *Escenas matritenses*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942 (Austral, 283).
- MORA, José María Luis. “Pensamientos sueltos sobre educación pública” en *Obras sueltas*, 2a ed. México, Porrúa, 1963.
- MULLETT, Michael. *La cultura popular en la Baja Edad Media*, trad. Enrique Gavilán, Barcelona, Crítica, 1990 (Historia medieval).
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Vida del buscón don Pablos*, 18ª. ed., México, Porrúa, 1990 (Sepan cuantos..., 34).
- REVILLA, Manuel de la. “Interpretación Simbólica del ‘Quijote’” en *La República Literaria*, Revista de Ciencias, Letras y Bellas Artes, Año III, Tomo IV, marzo 88-marzo 89, Guadalajara, 1889.
- RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970 (Biblioteca Breve, Ensayo).
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y occidente*, trad. Antoni Vicens, 4ª ed., Barcelona, Kairós, 1986.
- SALA, Juan. *El litigante instruido*, prolog. de José Luis Soberanes, ed. fac., 1ª. Reimp., México, UNAM, 1978.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de Arte, 11).
- SIERRA MÉNDEZ, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*, prolog. de Alfonso Reyes, México, Porrúa, 1986 (Sepan cuantos..., 515).
- SOBERANES, José Luis. “Prólogo” a *El litigante instruido*, ed. fac., 1ª. reimp., México, UNAM, 1978.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la. “Desarrollo bélico de la Guerra de Reforma” en *Historia de México*, t. 9, México, Salvat, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Segundo periodo presidencial de Díaz e inicio de su reelección hasta 1910” en *Historia de México*, t. 10, México, Salvat, 1978