



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ANÁLISIS DEL ESPACIO EN *SOR ADORACIÓN DEL DIVINO
VERBO*, UNA NOVELA CORTA DE LA
LITERATURA COLONIALISTA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

P R E S E N T A:

LUIS ALBERTO GÓMEZ MATA

SLAY'ED



DIRECTORA DE TESIS:

**DRA. VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA
VALENCIA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2017



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.

*Salíamos después de recorrer la ciudad, huyendo de la vida moderna,
para refugiarnos en los sitios más lejanos o en los lugares más inadvertidos, y así, en tardes de sol y en tardes
sombrias, entrámonos por el barrio, el barrio desolado o alegre, que en México encuéntrase a cada paso; visitamos
las capillas pobres, en donde hay nazarenos sucios vestidos de terciopelo y de moscas; detuvimos
cien veces ante las portadas antiguas y cien veces recorrimos sus primores minuciosos; aprendimos de memoria
las oraciones en latín embutidas en los nichos berrumbrosos; subimos
a los campanarios y en más de una ocasión encontramos
todavía, al volver una esquina o en una banca de un jardín solitario,
a un hombre del Siglo XVI.*

Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España*

Agradecimientos

Hace casi seis años entré por primera vez como estudiante a las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, fue así como comencé a caminar por la senda de las humanidades. Esta tesis es resultado de ese viaje que ha implicado nuevos aprendizajes, aventuras, caídas, pero, sobre todo, mucho amor por las letras. Estas líneas son sólo un humilde agradecimiento a todos aquellos que, directa o indirectamente, han contribuido a que esto se cumpla. Ellos han sido, y seguramente seguirán siendo, mis acompañantes en el camino. En una hoja llena de agradecimientos tal vez suene vacío el acto de repetir tantas veces la misma palabra, sin embargo, aseguro que esta escritura es relevante y completamente sincera.

En principio agradezco a la Dra. Verónica Hernández Landa Valencia, mi asesora en este proyecto. Porque siempre tendré guardado mi primer día en la UNAM, desde que salí de su clase supe que estaba parado en el lugar correcto y definitivamente no quería estar en ningún otro. Gracias por ser mi mayor ejemplo de una profesionista que ama lo que hace, por su inigualable trabajo como asesora, pero, sobre todo, por siempre haber confiado en mi trabajo y en mí. Agradezco también al Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, por contagiarme la gran pasión por las letras, por incluirme en el proyecto de novela corta, por no permitirme conformarme jamás y por ser mi mayor orientación para ser cada día un mejor humano. Y es que, si a alguien debo todo lo que quiero llegar a ser, es a él. Gracias a los dos, porque cuando piense en los maestros que cambiaron mi vida, indudablemente siempre serán lo primero que aparezca en mi mente.

Mi eterna gratitud a la UNAM, porque no existe mayor orgullo que pertenecer a esta casa de estudios. Agradezco profundamente a los lectores de mi tesis, por el interés que pusieron en mi escrito, gracias a la Dra. Luz América Viveros, el Mtro. Eliff Lara y al Dr. Federico Guzmán; ellos nutrieron con valiosos comentarios y observaciones mi trabajo. No dejo de lado a mis maestros de la licenciatura porque, inevitablemente, cada uno imprimió

alguna huella o memoria en mi formación como humanista. Especialmente a Gabriel Enríquez y a Jorge Mendoza por sus enseñanzas y disciplina; y a Ana Tsutsumi por su orientación y su apoyo incondicional.

Si existen testigos de las batallas que he librado para llegar a donde estoy son los miembros de mi familia. A mis padres, Lili y José Luis, por fomentar en mí la sensibilidad. Por enseñarme que irremediablemente nadie sale ileso del tiempo, pero al mismo tiempo demostrarme que la recompensa de todo aquello por lo que se lucha, vale la pena. A mi hermana Tania por ser mi compañera, siempre. A Lorenzo y Lidia por ser mis segundos padres y mi más hermoso ejemplo de vida. A mis tíos y primos, especialmente a Lulú, tía Reme y tío Miguel. Mi cariño entero está con ellos y todo esfuerzo sería inútil si no estuvieran.

Enfatizo mi agradecimiento a mis amigos lasallistas, por demostrarme que hay cosas que permanecen unidas para siempre. Por todos los años de amistad que tuvimos y los que vienen. Annia, Nájera, Giovanna, Karla, Paco, Santiago, Rodolfo, Kitzia, Itzel, Kike, Manuel, Adriana, Víctor y Carlo. Gracias a Dinorah, mi motor para ingresar a la UNAM y a Minerva Acosta, con quien conocí que quería dedicarme a las humanidades. A mi mejor amiga, Ana, sin ella todo estaría incompleto. No olvido a mis colegas historiadores del arte de Casa Lamm, quienes me han acompañado en esta travesía y hoy son parte de mi familia: Natalia, Armando, Valeria, Ruth, Nefertari, Itzel, Daiya, Fernanda, Hebe, Pamela, Flor, Abraham y Alejandra. Asimismo tengo presentes a mis amigos de CELEX UPIICSA: Samantha, Irving, Aurora, Itzel, Nidia, Chris, Deyanira y Adriana; y de Casa Tassel: Gracia, Karla, David y Caro. Agradezco por cada momento, por cada sonrisa. Finalmente aquellos amigos de la vida, gracias por inspirarme y por estar presentes: Donají, Omar, Marco, Renato, Carlos, Gerardo, Daniel y Rebeca.

Gracias a todos ellos. Por ser parte de mi ayer, por forjar mi hoy y por ayudarme a pensar que el mañana será mejor.

Índice

Introducción.....	1
1. La novela colonialista	
1.1. La novela histórica.....	8
1.2. El colonialismo.....	13
1.3. ¿Nostalgia por el pasado?.....	20
1.4. El pasado colonial visto por escritores del siglo XX.....	24
2. La novela corta	
2.1. Los géneros literarios.....	28
2.2. Los géneros narrativos.....	31
2.3. ¿Qué es novela corta?.....	33
2.4. El caso mexicano.....	39
3. Influencias estéticas y visuales en la construcción de espacios en la narrativa colonialista	
3.1. El modernismo, el pasado, la prosa poética y su relación con el espacio.....	43
3.2. El lenguaje modernista y la espacialidad.....	50
3.3. El colonialismo: una vertiente nacionalista.....	54
4. Campo, ciudad y convento: análisis del espacio en <i>Sor Adoración</i>	
4.1. Un recorrido por <i>Sor Adoración del Divino Verbo</i>	62
4.2. En el campo.....	70
4.3. En la ciudad.....	83
4.4. En el convento de Santa Clara.....	100
Conclusiones.....	105
Bibliografía y otras fuentes.....	109

Introducción

Una vez disminuidas, en cierta medida, las tensiones de la Revolución Mexicana, apareció en la segunda década del siglo XX un grupo de escritores enamorados de los 300 años que corrieron de 1521 a 1821 en el territorio. Estos individuos escribieron textos literarios en los que plasmaron la temática novohispana, y, por esta filia, a dicho grupo se le denominó como “los colonialistas”. Precisamente en 2017, año en el que se presenta esta investigación, se cumple el centenario de la fecha que ha sido reconocida como la del nacimiento de esta generación de escritores (1917-1926) que indagaron en el pasado para dar respuestas a su presente caótico. Entre estos hombres letrados se encontraba el abogado, diplomático y escritor Julio Jiménez Rueda (1896-1960), autor de *Sor Adoración del Divino Verbo*, novela corta que se estudia en esta investigación.¹

Al pensar en la elección de tema, buscaba una manera de conjuntar en un solo trabajo todo aquello que me despertaba pasión. Así pues, pensé en mi gusto por el mundo virreinal y decimonónico mexicano, así como por los temas de historia, en mi profundo amor por el espacio de la Ciudad de México, las relaciones entre plástica y letras, y el entusiasmo que tengo por la lectura de novelas cortas. Creo que en la literatura colonialista y en el planteamiento de un análisis espacial logré encontrar, de alguna manera, todo aquello que buscaba.

Los colonialistas produjeron sus textos en los primeros años del siglo XX, sin embargo, tienen una gran herencia de la literatura del XIX. El mundo histórico es prioritario en sus producciones, tienen un legado de lo visual y caminan de la mano con otras artes como la arquitectura y la pintura y, además, una protagonista en estas obras es la capital de la Nueva

¹ Más adelante se verá que el colonialismo fue un movimiento que se gestó en diferentes artes; por ahora me limito a referirme a la vertiente literaria.

España, es decir, la Ciudad de México. Pero hay que ir por pasos para entender cómo está construida esta tesis.

José Emilio Pacheco, en sus ya reconocidos *Inventarios*, dedicó unas líneas a los temas vinculados con el colonialismo. Entre sus ideas apuntó, refiriéndose a esta corriente, que:

es una de las primeras manifestaciones criollistas del nuevo nacionalismo literario; significa otra modalidad de la novela histórica; oscila entre la crónica y la ficción, entre la narrativa popular y la 'escritura artística' modernista (...) y sobre todo consolida los dos géneros menos estudiados de nuestras letras: el poema en prosa y la novela corta. (52).

Esas palabras del autor resumen lo que mencionaba antes; se trata de una corriente que indagaba en las raíces del pasado mexicano, tiene varias características de la novela histórica, hereda rasgos del modernismo, y en su ambigüedad genérica se afilia a la novela corta, uno de los géneros narrativos más inestables. Pero no hay que tener premura, pues todos estos tópicos se estudiarán a detalle en la investigación. Sólo me quedo por ahora con la reflexión genérica.

Sor Adoración ha sido calificada por la crítica literaria como una novela corta. Por la brevedad del género es posible asumir algunos cuestionamientos, por ejemplo, pensar que no ahonda en descripciones como la de ambientes y espacios. Sin embargo, en *Sor Adoración* el ambiente se constituye en ejes significantes de la trama de manera fundamental, al grado de que el desarrollo de la trama está ligado a las vivencias de la protagonista en tres espacios distintos: el campo, la ciudad y el convento.

¿Qué se pretende con lo anterior? Entre los objetivos generales están los siguientes:

- Hacer aportaciones novedosas para el estudio de una corriente y un género poco conocidos en el siglo XX.
- Revalorizar y reivindicar el trabajo del escritor Julio Jiménez Rueda y del colonialismo en general.

A partir de ellos es posible acotar y formular los siguientes objetivos particulares:

- Comprender el contexto cultural y artístico en el que se desarrolló la literatura colonialista para poder explicar sus peculiaridades.
- Comprender cómo se hacía la representación del pasado histórico a partir del presente y cómo generaba respuestas a las interrogantes. Así explicar cómo el espacio constituye alternativas vitales para la protagonista.
- Estudiar las tendencias estéticas que influyen en la configuración de la novela colonialista y, en este marco, la relación entre las artes visuales y la literatura, ya que no se puede concebir la idea del espacio sin traer el tema de la plástica.

Antes de continuar con la explicación de la estructura de esta tesis vale la pena hacer una pausa para reflexionar en torno al espacio. Para un estudioso de temas como la física, el urbanismo, la geometría o la arquitectura es más común ocupar conceptos relacionados con lo espacial. Pero, ¿qué pasa con quienes nos dedicamos a las humanidades? Teorizar se vuelve más complejo. Debemos estudiar el espacio, más allá de lo físico, desde sus significaciones. A través del análisis del espacio podremos conocer ese mundo novohispano que construyó un escritor del siglo XX, y así poder revalorizar y comprender más del programa colonialista. Una vez marcado lo anterior, enunció que la hipótesis de esta investigación consiste en mostrar que la novela colonialista sí ahonda en la construcción y descripción de diferentes espacios del mundo virreinal. Y no sólo los describe, sino que los constituye en elementos participantes de la intriga.

Para lograr los objetivos y lo que se propone esta tesis, dividiré el trabajo en cuatro capítulos que a su vez se dividirán en subcapítulos. El primer capítulo de esta investigación pretende ser un panorama general que brinde una introducción a la novela colonialista.

Este capítulo introductorio se divide en cuatro apartados. El primero de ellos se denomina “La novela histórica”, aquí se estudiarán, con ayuda del texto *Historia y novela: Poética de la novela histórica* de Celia Fernández Prieto, las características formales de un género que tuvo

un desarrollo significativo en el México decimonónico y que puede ser considerado como un antecesor clave para el surgimiento de la novela colonialista.

El segundo subcapítulo lleva por nombre “El colonialismo”; aquí, con ayuda del estudio de Teodosio Fernández “El pasado mexicano en la literatura ‘colonialista’ ”, se ahondará en la historia del grupo que así se denominó y los rasgos estilísticos y temáticos compartidos que hicieron que la historia de la literatura los considerara una generación. Pero hay que matizar que fueron distintos a los rasgos de la novela histórica, pues esta generación, a diferencia de los novelistas de historia del XIX, únicamente se centraron en un eje temático, es decir, lo virreinal.

El tercer apartado se titula “¿Nostalgia por el pasado?”; la pregunta constituye una forma de cuestionamiento acerca de cómo se ha encasillado al género colonialista, de manera que al realizar un análisis que ponga en duda los presupuestos de la crítica, se contribuya a su revalorización.

El apartado “El pasado colonial visto por escritores del siglo XX” es un cierre para los núcleos anteriores. Se hablará de cómo los escritores del siglo XX se preocuparon por los temas del pasado con la intención de encontrar un sentido en el contexto de su presente. Se tratará el caso específico de Julio Jiménez Rueda.

El segundo capítulo de esta investigación se dedica enteramente a hablar del género tan poco estudiado novela corta. El primer apartado se titula “Los géneros literarios”. Generalmente se acepta que cuando se habla de novela corta se hace referencia a un género literario. Por tanto, para comprender por qué la novela corta es considerada como tal, será necesario partir de los aspectos generales para entender los específicos. La obra *Géneros literarios* de Kurt Spang marcará las pautas en esta parte de la investigación.

Después se explicarán con más especificidad los géneros narrativos, aquí se encuentra la novela corta, anfibia entre la novela y el cuento. Se estudiarán las características de los dos

géneros canónicos y qué le heredaron a la novela corta. Como marco teórico se tomará como base al ya citado Spang, además de algunas ideas de Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento*.

Un tercer apartado se denomina “La novela corta”; en él se desentrañarán las características que definen a este género. Para lograrlo me apoyaré principalmente en los estudios especializados en el tema novela corta compilados en la obra *Una selva tan infinita. La novela corta en México*.

Finalmente se estudiará el caso concreto del surgimiento de la novela corta en México desde el siglo XIX, el camino que recorrió hasta los colonialistas y su importancia para las letras mexicanas. Además de los textos de la compilación, también me apoyaré en las ideas que Óscar Mata expone en su libro *La novela corta mexicana en el siglo XIX*.

El capítulo tres se titula “Influencias estéticas y visuales en la construcción de espacios en la narrativa colonialista”. Creo que es imposible estudiar la espacialidad en las letras colonialistas sin hacer referencia a lo estético, lo plástico y lo visual. Dividiré el estudio en tres ramas. La primera se llama “El modernismo, el pasado, la prosa poética y su relación con el espacio”. Hemos afirmado cómo los colonialistas heredaron características de la generación modernista, por lo que es necesario ver cuál fue ese legado. En ese sentido se reafirma el carácter ambiguo del género al vincularlo con la prosa poética, tan cerca del modernismo. Lo anterior será la puerta de entrada al segundo ramo, en el que se describirá el lenguaje modernista y la razón por la que se relaciona con lo plástico y, a su vez, con la espacialidad. Para estas partes de la tesis me apoyaré de textos vinculados con las artes visuales, con varias obras de Fausto Ramírez vinculadas con el modernismo. Para la parte de los géneros y el lenguaje, *El poema en prosa en Hispanoamérica* de Jesse Fernández y el texto de adjetivación modernista de Edmundo García-Girón me serán de gran utilidad. Todo este bagaje para comprender que el modernismo nutrió en gran medida al colonialismo.

Pensando en lo anterior, el último apartado se titula “El colonialismo: una vertiente nacionalista”. El colonialismo, como tendencia, no sólo se manifestó en las letras, sino en otras artes relacionadas con lo plástico. Lo cual resulta fundamental para comprender de qué manera los escritores se nutrieron de influencias y tendencias visuales contemporáneas. No es absurdo asegurar que los escritores requirieron de cierto conocimiento de la historia del arte, el urbanismo, la moda y la arquitectura coloniales para configurar su mundo virreinal.

El último capítulo se llama “Campo, ciudad y convento: Análisis del espacio en *Sor Adoración*”. Se trata de un análisis espacial de las diferentes dimensiones del relato en el que se aterrizará todo lo reflexionado en los capítulos precedentes. La novela que aquí se estudia se divide en tres grandes partes que a su vez serán el eje rector de este análisis (espacio rural, espacio urbano y espacio conventual). Pero antes se brindará un panorama general de la obra, en el que se expondrá quién la escribió, cuándo, en qué contexto, qué argumento tiene, qué busca explorar y, con ayuda de lo estudiado en el segundo capítulo, se explicará por qué se le considera como novela corta. Una vez atendidos estos aspectos generales se procederá a un análisis espacial detallado de cada una de las partes de la novela. Con este estudio de los espacios principales se demostrará que la novela corta colonialista ahonda en los espacios, y tras un análisis formal, apoyado en herramientas de la narratología y del significado simbólico del espacio, propuestos por teóricos como Gaston Bachelard y Mijaíl Bajtín, puede develarse lo que hay detrás de esas representaciones. Además de lo anterior, para este análisis también será vital el uso de herramientas de la retórica y de la ékfrasis. Para este análisis básicamente me apoyo en las obras *El espacio en la ficción* de Luz Aurora Pimentel, *El texto narrativo* de Antonio Garrido y *El espacio en la novela realista* de María Teresa Zubiaurre.

Los años revolucionarios y posrevolucionarios en México han sido muy estudiados desde la perspectiva histórica; sin embargo, tendemos a olvidar que, a pesar de las tensiones e

inestabilidades de la época, la producción cultural, artística y literaria no quedó relegada y es de una gran riqueza. Con esta tesis pretendo aportar al estudio de una obra literaria nacional y lograr contribuir a pensar más en estos textos colonialistas y en su importancia para la comprensión de disciplinas como la historia y la literatura. Todo con el entusiasmo de ayudar a que novelas tan valiosas como *Sor Adoración* circulen, sean reconocidas, revaloradas y cada vez más lectores las tengan entre sus manos.

1. La novela colonialista

Hay cosas viejas que nunca envejecen.
Luis González Obregón

1.1. La novela histórica

En esta investigación es necesario mostrar, al menos de manera general, cuáles son las características de la novela histórica. Antonio Castro Leal, en el prólogo de *La novela del México colonial*, define a la novela histórica de la siguiente manera: “aquella en la que los personajes, el escenario y los acontecimientos están tomados del pasado.” (21). La definición no es incorrecta, sin embargo, queda ambigua pues al no definir propiamente el género novela, se puede confundir con otros géneros que también ubiquen sus espacios y hechos en el pasado. Hay otras características que ayudan a entender más la novela histórica y se tocarán en este apartado.

Verónica Hernández Landa Valencia señala en su investigación “Los tiempos de la historia: la representación de la colonia en tres novelas históricas de la República Restaurada” un elemento que se relaciona con la definición dada por Castro Leal, ya que ella afirma que “el pasado se mira desde y en función del presente.” (38); precisión con la que concuerdo, pues este género moderno tiene como una de sus principales funciones ofrecer explicaciones acerca del presente. Dicho presente toma acontecimientos de un pasado remoto o lejano para convertirlos en ficción, así literatura e historia caminan de la mano. Factores como el entorno y la problemática del presente inciden en el tratamiento ficcional que los autores dan a los sucesos. No todas las épocas se interesan en el mismo pasado, y no todos tienen la misma visión. La reescritura que se realiza de los acontecimientos es variable.

La novela histórica es un género moderno que tuvo su contexto de formación y su auge en el siglo XIX, durante la época del Romanticismo. Tiene sus antecedentes genéricos en manifestaciones previas como la novela de aventuras, además de haber retomado fórmulas como las utilizadas en la novela de caballería medieval (Fernández Prieto, 35-38). La perspectiva de recrear la historia y el pasado se trataban antes del siglo XIX en la literatura; sin embargo, se considera al inglés Walter Scott como el padre del género novela histórica, pues hace un nuevo tratamiento de este enfoque. Hernández Landa Valencia señala que: “Conforme el pasado se fue aproximando a la experiencia del hombre, se hizo cada vez menos ejemplar y más humano” (27). Significa que si en épocas anteriores un pasado visto de forma abstracta era considerado como fuente de ejemplos válidos para modelar el comportamiento de los hombres en todos los tiempos, con el transcurso de los siglos surgió una nueva conciencia historicista que abrió paso a que el hombre concibiera los tiempos de manera distinta, es decir, más cercana a la experiencia singular de los individuos y las colectividades que participaban y actuaban en los cambios del mundo. Por supuesto, en la literatura hubo un impacto. La aparición de esta nueva conciencia historicista y el auge de ideas románticas como el nacionalismo y la búsqueda de la libertad fueron el contexto perfecto para que el género novela histórica alcanzara gran prestigio y posibilidad de expansión durante la centuria decimonónica. Los países hispanoamericanos perseguían la construcción de su identidad y mirar al pasado fue un ejercicio fundamental en esta búsqueda.

El siglo XIX significó un parteaguas que influyó en la manera de concebir conceptos como el pasado. En el caso mexicano, la literatura puso sus ojos en las dos grandes épocas que precedían a la vida independiente: el mundo prehispánico y el colonial. Fueron muchos los autores decimonónicos que se interesaron en la ficcionalización del pasado histórico, un ejemplo es el caso de Vicente Riva Palacio. En este apartado me apoyaré en su obra *Monja y*

casada, virgen y mártir, publicada en 1868, para señalar algunas de las características más relevantes del género; para las reflexiones teóricas me ayudaré del texto de Celia Fernández Prieto, *Teoría y novela. Poética de la novela histórica*.

Ya se abordó la que es, quizá, la característica más relevante del género: la postura del presente frente a los acontecimientos del pasado; ahora mencionaré otros rasgos de importancia. Fernández Prieto asegura que una de las grandes novedades de la narrativa histórica se encuentra en el tema de la vida privada (79); se ahonda la exposición de como los sentimientos, las ideas, las emociones y los planes de los personajes de la novela. Hay una convivencia del mundo privado con el público e histórico. Encontramos el caso de *Monja y casada*; aquí, un personaje de la vida privada, Blanca de Mejía, la monja y casada, llega a tener relación indirecta con personajes históricos y de la vida pública como los arzobispos y los virreyes. En esta relación se evidencia cómo las decisiones en la vida pública afectan en lo personal. Un ejemplo es cuando el personaje Luisa siembra intrigas en el arzobispo (mundo público) y Blanca (mundo privado) termina afectada. Esta convivencia entre lo público y lo privado permite que se desarrollen historias paralelas, cada una con sus protagonistas. El papel protagónico en la vida privada lo asumen las situaciones personales de la monja, pero éstas se ven mezcladas con la problemática social del siglo XVII que retrata la obra y que está encarnada en los personajes históricos, representantes de lo público.

La separación entre historia y literatura se hace más delgada cuando se sabe que la narrativa bebe directamente de fuentes históricas y en muchas ocasiones se introducen de manera íntegra en la obra. De acuerdo con Fernández Prieto se trata de “completar la historia” (90), es así como el novelista se apropia de recursos del discurso historiográfico, pero con las licencias pertenecientes al discurso literario. Riva Palacio asegura que su obra se basó en documentos históricos; cito un ejemplo: “Perdónennos nuestros lectores si a riesgo de

fastidiarlos les insertamos un edicto del Santo Oficio, para que tengan una idea exacta de cómo eran éstos, y las curiosas prescripciones que contenían” (106). Se apela a un documento real y el narrador anuncia que es necesario; esta característica le suma credibilidad a la obra y su versión de la historia.

La reflexión en torno a las relaciones entre literatura e historia y el ejemplo anterior son un buen punto de partida para ahondar en el tema del narrador de la novela histórica. El papel que juega es fundamental, pues, de acuerdo con Fernández Prieto, esta figura “se finge transcriptor o editor del manuscrito original o de la crónica que da cuenta de los sucesos” (92); es un narrador heterodiegético que lo conoce todo, realiza observaciones e introduce pruebas que le dan credibilidad a la obra y se ubica en el presente histórico del lector. Cito un ejemplo de *Monja y casada*:

Don Carlos se sentó al lado de Luisa y los pies de ambos se buscaron y se tocaron, porque aunque se rían nuestras lectoras, ya en el año del Señor de 1615 estaba en uso esa clase de telégrafo, que no ha dejado hasta nuestros días de aprovecharse por los enamorados. (144).

La cita permite entender cómo era el diálogo entre el presente y el pasado; el narrador se ubica en el mismo tiempo que el lector de la República Restaurada, y realiza comentarios y comparaciones respecto a las dos épocas.

El ejemplo anterior da pie a la mención de otra importante característica del género: el anacronismo. Como se ve, se hace una mención del telégrafo. En el siglo XVII, época en la que se ambienta la obra, no existía dicho dispositivo. En palabras de Fernández Prieto hay “interpretaciones propias del presente” (191). El anacronismo de la novela histórica no sólo se ve reflejado en la diégesis, sino que también se puede encontrar en otros elementos como el vocabulario que se utiliza.

Ahora se hablará de la diégesis, tema de mayor relevancia para esta investigación, ya que abarca las relaciones espacio-temporales que se dan en el relato histórico. La temporalización

permite que el lector esté consciente de que lo que lee se ubica en algo que no es el presente, es decir en un pasado lejano o remoto. El primer capítulo de *Monja y casada* ubica al lector espacial (“El convento de Santa Teresa la Antigua”) y temporalmente (“la noche del 3 de julio del año del Señor 1615”), además el texto inicia con la siguiente frase: “Hace dos siglos y medio...” (3). Se ve cómo existe un interés por hacer notar al lector que la diégesis está ubicada en el pasado, además se marca la distancia con el presente.

Dentro de la novela histórica la descripción juega un papel de suma importancia, pues es un recurso para la construcción de los espacios que permite ambientar al lector. A continuación un ejemplo de una descripción de la Alameda en la obra de Riva Palacio:

Una parte del terreno que fuera de la “traza” ocupaba el mercado de San Hipólito, fue convertida en paseo veinticuatro años antes de la época de nuestra historia, es decir, en 1592 por el virrey don Luis de Velasco, segundo, en la segunda vez que ocupó el virreinato. Se sembró de álamos y se cercó.

Esto no era sino una parte de lo que se llama hoy la Alameda. (56)

La descripción permite que el lector edifique en su mente el resto del espacio. Si se conoce parte de la historia del urbanismo y la traza de la Ciudad de México, se puede construir este espacio descrito en el pasaje. Además se conforma poco a poco el mundo del relato histórico, pues es un ejemplo en el que se evidencia el paso del tiempo y esta descripción ayuda a una ubicación en el mundo colonial diferenciado del presente. Tiempo y espacio son clave en la novela histórica para que el lector pueda situarse y entienda de manera precisa el pasado del que se habla.

Pueden mencionarse brevemente otros elementos que dan identidad a la novela histórica, por ejemplo, la presencia de un prólogo que justifique la credibilidad de la obra, los textos insertos, como los documentos, o el mismo título de la novela que anuncia o refiere un acontecimiento o un personaje histórico.

Se enunciaron y ejemplificaron de manera general las características más relevantes de la novela histórica mexicana en el Romanticismo, pero ¿por qué fue importante realizar dicho recorrido en esta investigación? La novela colonialista que se aborda en esta tesis hereda gran cantidad de características de la novela histórica decimonónica, aunque aún es arriesgado afirmar que la novela colonialista sea novela histórica. Fernández Prieto considera la novela histórica como un “macrogénero” del cual hasta la actualidad se han desprendido “microgéneros” (167); tal vez el colonialismo sea un microgénero que proviene de ese macro; sin embargo, es una pregunta que queda abierta para futuras investigaciones.

1.2. El colonialismo

En las primeras décadas del siglo XX se hizo presente una generación de escritores ajena a las tendencias ligadas a la temática revolucionaria del momento; ellos tuvieron preferencia por abordar el pasado histórico mexicano. En 1917 surgió el grupo, justo cuando la Revolución Mexicana llegaba a un momento de definiciones y transformaciones. Se denominó a la generación como “colonialistas”, precisamente porque se enfocaron en el estudio y desarrollo de temas del pasado novohispano desde varias áreas del conocimiento y de las artes; ahí apareció la literatura colonialista, que tuvo su auge entre los años 1917 y 1926. En el texto “La literatura de la Arcadia novohispana 1916-1927”, Carlos M. Tur Donatti dice que este movimiento “Parece haber sido la última etapa del mundo cultural del porfiriato y a la vez la primera de la Revolución.” (30)

Un paréntesis breve para ubicar el contexto histórico. Hay que recordar que la Revolución Mexicana implicó cambios en varios momentos en sus diferentes etapas; sin embargo, 1917 fue un año fundamental, pues a pesar de que no concluyó el combate armado, sí se abrió paso a una nueva forma de organización. En la *Nueva Historia General de México*, Javier Garciadiego y Sandra Kuntz explican cómo: “La puesta en vigor de la Constitución y el inicio

de la presidencia constitucional de Carranza, en mayo de 1917, fueron el arranque formal del Estado posrevolucionario” (563). Ideas como la identidad nacionalista tomaron gran fuerza; sin embargo, como indican Luis Aboites y Engracia Loyo en el texto “La construcción del nuevo estado”, la tensión seguía presente y la figura el poder presidencial aún era inestable y seguía en vías de construcción (599). México entraba a una nueva etapa de su historia y de la revolución, tal vez sí, menos violenta, pero aún tambaleante. Hay que tener esto en cuenta para comprender el presente conflictivo que vivieron los colonialistas.

Una vez reflexionado en torno a las implicaciones históricas, sigo con lo relacionado al movimiento artístico y literario. Es evidente que el asunto que compete a esta investigación está ligado con las letras, sin embargo, es imposible dejar de lado el hecho de que el colonialismo no únicamente se manifestó en ese campo. Durante ese mismo periodo existieron otras artes que también se preocuparon por retratar en sus obras el tema de la Colonia. Ya desde el Ateneo de la Juventud había inquietudes por el rescate de la etapa virreinal. El mismo Jiménez Rueda, en una entrevista realizada por Emmanuel Carballo, afirmó lo siguiente: “El Colonialismo es un hecho concurrente que se manifiesta en la literatura, en la pintura, en la arquitectura y en ciertas artes menores como la ebanistería.” (172). Tomando en cuenta estas observaciones, a lo largo de la investigación se manifestará la importancia de ligar al colonialismo literario con otras artes que caminaron por la misma línea.

En el terreno de las letras, esta generación no es la primera en trabajar el pasado mexicano; como se vio en el apartado anterior de esta tesis, los escritores decimonónicos ya tenían interés en estos temas virreinales. Óscar Castañeda, en el prólogo de *México viejo* (1900), de Luis González Obregón, dice que “Fue Vicente Riva Palacio, insigne liberal, quien primero prestó interés primordial a la problemática de la colonia”; sin embargo, cabe aclarar que, previamente a Riva Palacio, otros autores como José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván

y Justo Sierra O'Reilly ya se habían preocupado por la Colonia. Después, Castañeda habla de González Obregón como el recopilador de muchos archivos coloniales que permitieron la escritura de obras como *México viejo*. Es relevante la mención de este autor, pues fue un claro referente para los escritores colonialistas, que se nutrieron de sus obras para sus escritos.

En palabras de Teodosio Fernández, los escritores colonialistas: “No surgían de la nada: avanzaban por el camino que antes del estallido de la Revolución habían abierto grandes interesados en la época colonial, como Luis González Obregón.” (67). De hecho, el grupo colonialista tiene sus antecedentes en una larga tradición que viene desde el Romanticismo del siglo XIX y que atravesó por otras corrientes literarias como el modernismo, y distintos géneros, como las obras teatrales de Rodríguez Galván y las crónicas de González Obregón y de Manuel Romero de Terreros. Se puede decir entonces que la producción de los escritores del colonialismo tenía firmes antecedentes.

Son pocas las investigaciones que se han enfocado en estudiar las representaciones literarias del pasado colonial, y todavía más escasas las dedicadas a este grupo del siglo XX, es por eso que el colonialismo, visto desde la literatura, es un término muy vago que se puede prestar a interpretaciones erróneas. Un esfuerzo acertado se encuentra en el *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*; Armando Pereira dedica una entrada a la literatura colonialista y apunta lo siguiente:

Reciben este nombre las obras escritas por un grupo de autores que trataron de rescatar el espíritu nacionalista por medio del conocimiento de la época de la Colonia en México. Aunque el auge de esta literatura tuvo lugar entre 1917 y 1926, todavía después se siguieron escribiendo este tipo de obras. (263)

La definición dada permite establecer parámetros para este grupo, por ejemplo, el temporal. El colonialismo literario surgió en 1917 por los intereses de recuperar el pasado para encontrar un sentido en el presente, así como por las inclinaciones nacionalistas de esos escritores.

Cabe señalar que Castro Leal en el estudio de *La novela del México colonial* considera al colonialismo de otra manera: “Colonialismo suele llamarse al interés que, como tema literario, sienten algunos escritores por los sucesos y personajes, los usos y las costumbres de la época colonial [. . .] Ese interés apareció en la literatura mexicana hacia 1835 y fue un fruto natural del romanticismo.” (25). Esta definición se puede prestar a entendimientos erróneos del grupo colonialista, ya que los escritores decimonónicos sí abordaron la ficcionalización de la Colonia, pero eso no los introduce en el grupo llamado colonialista, que surgió muchos años después. Castro Leal le da la etiqueta de ‘colonialista’ a todo aquello que aborda el tema del virreinato, sin embargo, el nombre que recibió el grupo que interesa a esta investigación va más allá de una cuestión temática. Vale la pena mencionar que los escritores de novelas de tema colonial anteriores al siglo XX, en una misma época, abordaron temas diversos y no sólo los coloniales. Por ejemplo, Riva Palacio escribió *Cahario y Tabor*, novela ambientada en la Intervención Francesa, el mismo año que escribió *Monja y casada*. Esto no sucedió con los escritores que escribieron en el siglo XX acerca de la Colonia pues todos siguieron la misma línea temática, sus intereses eran distintos a los del grupo decimonónico.

En la *Historia de la literatura hispanoamericana*, E. Anderson Imbert dice que: “Al margen, pues, de la literatura revolucionaria e indigenista hubo hacia 1917 quienes volvieron los ojos a la Colonia. Se les llama ‘los colonialistas’ ” (78). De nuevo esta entrada remite a pensar en una ubicación temporal del grupo, una generación que se alejaba de la producción del momento y miraba al pasado.

Los miembros más conocidos que conformaron este grupo fueron: Francisco Monterde (1894-1985), Ermilo Abreu Gómez (1894-1971), Manuel Toussaint (1890-1955), Artemio del

Valle Arizpe (1884-1961), Genaro Estrada (1887-1937), Alfonso Cravioto (1884-1955) y Julio Jiménez Rueda (1896-1960).²

Hernández Landa aclara en el estudio que hace de *Sor Adoración* en el portal *La novela corta, una biblioteca virtual*, que no se puede decir que esos individuos formaron una generación como tal, sin embargo, se agruparon porque coincidieron en la temática y en la manera en la que hacían la representación del pasado virreinal (s. pág.). Un apunte para aclarar a qué me refiero cuando hablo de ese modo de representar: estos escritores, como veremos con el ejemplo de *Sor Adoración*, tuvieron una forma más poética de acercarse al pasado colonial, además, la herencia visual de otras estéticas también distinguió su escritura. Los colonialistas tuvieron intereses afines y contemplaron con asombro el mundo colonial, se trata de hombres enamorados de la historia, como afirma John S. Brushwood en su obra *México en su novela: una nación en búsqueda de su identidad*: “Los autores contemplaban el pasado como un aficionado a las antigüedades contempla una hermosa mesa vieja” (324). Además de esa avidez de conocimiento y pasión por lo novohispano, también es importante enfatizar cómo coincidieron, porque no recreaban el pasado con los mismos intereses que los literatos previos y abordaron el mismo tema. Es decir, un escritor que vivía los años de la Revolución no veía el pasado y abordaba la temática colonial del mismo modo que otro autor como Riva Palacio en su *Monja y casada* escrita en los años de la República Restaurada.

El México virreinal fue de interés para los escritores colonialistas, pero cada obra lo trató de diferente manera. Una de las formas fue a través del rescate de personajes históricos, muchos de los cuales habían quedado en el olvido. De acuerdo con Teodosio Fernández, esto

² La historiografía literaria data 1917 como la fecha exacta en la que aparece el colonialismo, sin embargo, hay que dar interés a un estudio como el de Héctor Díaz llamado *De amistad y enemistad entre ateneístas y humanistas en torno a la biografía de Mariano Silva y Aceves*. En él se asegura que en 1916 la publicación *Arquilla de Marfil*, autoría de Silva y Aceves, fue pionera entre estos escritores y abrió paso a la agrupación.

fue “Con el fin de ganar el interés de los lectores” (69). La literatura colonialista revivió personajes como sor Juana Inés de la Cruz, que los escritores finiseculares empezaron a revalorizar gracias a obras como *Juana de Asbaje*, de Amado Nervo, publicada en 1910. Otro de los principales protagonistas de estas obras fue la Ciudad de México: abundantes descripciones de la ciudad colonial aparecieron en esta literatura. El escenario urbano que retratan estas obras las convierte en ejemplos muy ricos para el estudio de la diégesis, en particular del espacio, motivo de esta investigación.

La Ciudad de México como protagonista despierta la imaginación en las claras referencias visuales³ de las que se nutrieron los colonialistas para escribir sus obras. Además de los antecedentes literarios que heredaron, también otras artes impulsaron la formación de este grupo. Pereira dice: “Esta tendencia tuvo su origen en los estudios sobre arquitectura colonial del miembro del Ateneo de la Juventud Jesús T. Acevedo” (263). Es imposible concebir las creaciones de los colonialistas sin pensar en su conocimiento de la historia del arte virreinal. Estos escritores eran expertos en el pasado histórico que transformaron en literatura.

Con lo anterior y con lo que se anunció al principio de este apartado se reafirma el carácter interdisciplinario de lo colonialista, que lo distingue de otras formas literarias de expresión del pasado virreinal. Considero que es particularmente relevante mencionar la relación del colonialismo literario con el de otras artes, ya que esta investigación se centra en el tratamiento del espacio. Se pueden establecer grandes vínculos entre el espacio expresado en las letras y el de las artes visuales. Por ejemplo, hay que pensar en la producción fotográfica preocupada por la arquitectura virreinal, el interés por el conocimiento y la crítica del arte, la construcción de edificios con un proyecto nacionalista que tenía como base el pasado colonial y

³ En las referencias visuales me detendré con mayor énfasis en el tercer capítulo de esta investigación. Me refiero tanto a las tendencias del colonialismo artístico del siglo XX, como al conocimiento que tuvieron los escritores del arte virreinal. Es decir, conocían cómo era la arquitectura colonial, la indumentaria, la plástica, etcétera.

contra las influencias extranjeras, la pintura que retrató temas históricos o el gusto por las épocas anteriores en las artes decorativas como la mueblería. Incluso las mismas ilustraciones que aparecen en las obras colonialistas evocan un gusto por lo pretérito.

De necesaria mención también son las influencias extranjeras que nutrieron al colonialismo. Ya se mencionó cómo los antecedentes de la novela histórica, la estética del modernismo, el estudio de las artes visuales del virreinato y la herencia del grupo del Ateneo de la Juventud fueron clave para el surgimiento del colonialismo, sin embargo, las influencias extranjeras también entraron en juego. Jiménez Rueda en su *Historia de la literatura mexicana* expone escritores precedentes que presentaban esta tendencia, como los españoles Gabriel Miró y Ramón del Valle Inclán, o el francés Marcel Schwob (296). Christopher Michael Domínguez, en *La broma colonialista*, también vincula al colonialismo con otras producciones latinoamericanas como las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y las de otros países, por ejemplo: Álvaro de la Iglesia en Cuba, Capella Toledo en Colombia, Justo Pastor en Argentina y Luis Amunátegui en Chile.

Emmanuel Carballo explica en los *Protagonistas de la literatura mexicana* que “los colonialistas son asimismo exponentes de lo autóctono: vitalizan la tradición, fijan y depuran el lenguaje, destruyen añosos prejuicios y amplían en tres siglos la historia de México.” (Jiménez Rueda, 156). Esta reflexión invita a pensar en algunos aspectos importantes de la literatura colonialista, por ejemplo el intento nacionalista de rescatar las raíces de México, el gusto por un lenguaje especial y el conocimiento mostrado acerca de la historia. La idea también es fundamental porque muchos preceptos del liberalismo decimonónico tacharon de oscuro y amenazante al pasado hispánico; los años del virreinato se miraban como una “Edad Media mexicana”, una época oscura para la historia de México, de la que nada bueno había que rescatar. En contraste, el hecho de que los escritores eruditos en el conocimiento del pasado

realicen estas producciones literarias hace que se abra paso a esa reapertura y esta “ampliación histórica” a la que se refiere Carballo.

Antes de concluir el apartado, hay que aclarar qué fue de los colonialistas cuando dejaron de escribir estas obras. A pesar de que Valle-Arizpe extendió sus prácticas de escritura con tema virreinal más allá de 1926, *Pero Galán* de Genaro Estrada marcó el final de la escritura de los colonialistas, pues como expresa Domínguez Michael esta obra “es una burla expresada del colonialismo.” (s. pág.). Casi todos los miembros que se han encasillado dentro de la generación abandonaron esta práctica después de 1926, muchos de ellos se dedicaron a otras actividades, por ejemplo, la política, la historia, la diplomacia o la crítica del arte. Los escritores colonialistas, en su momento de auge, conformaron un grupo al que no se le ha brindado la suficiente atención.

El siglo XX tuvo proyectos nacionalistas muy importantes; el arte y la literatura fueron el campo perfecto para la expresión de la búsqueda identitaria. Se ofrecieron muchas maneras de mirar al mundo virreinal, una de ellas fue la literatura colonialista. El colonialismo fue herencia de muchas tradiciones y manifestaciones tanto mexicanas como extranjeras. “Colonialismo” es un concepto complejo, realmente son pocos los estudios que se han hecho en torno a este grupo y es difícil encontrar una definición que englobe todas las características o profundice en el tema.

1.3. ¿Nostalgia por el pasado?

José Luis Martínez dice que el colonialismo: “puede explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado determinado por la angustia de la Revolución.” (cit. en Fernández Rodríguez 67). Además de la cohesión del grupo colonialista por la temática y por el estilo (el manejo de la lengua), la otra característica con la que se les tachó fue la de considerarlos escritores que

buscaban escapar del presente histórico en el que vivían. Esta idea de que la obra colonialista tenía como rasgo común la evasión prevalece hasta hoy; sin embargo, hay algo más detrás de esas obras.

La primera etapa de la Revolución Mexicana terminó al inicio de la segunda década del siglo XX, la falta de justicia social, la inestabilidad en los gobiernos, la violencia y la muerte eran cotidianos. La paz y la estabilidad que se habían vivido durante el régimen de Porfirio Díaz se habían acabado. Es lógico concluir que con este panorama los escritores se hubieran refugiado en las letras como una manera de evasión y dolor por medio del recuerdo por los tiempos pasados, que parecían mejores.

En el presente apartado se cuestiona si la nostalgia por el pasado y la huida del presente fueron los principales motivos que conformaron el programa para la escritura de los colonialistas. No es el objetivo central de esta tesis ahondar en esta preocupación, sin embargo, cuestionar esta idea puede evitar que se encasille y se estudie al colonialismo únicamente como un movimiento evasivo de la realidad y con ello contribuir a la revalorización del grupo. Con lo anterior aclaro que no se debe pensar el concepto de evasión necesariamente con una carga negativa. Líneas más adelante se entenderá realmente a qué se refiere ese evasionismo.

La concepción que se tiene del colonialismo fue creada desde los tiempos contemporáneos de sus escritores. Fueron ellos mismos quienes fincaron la idea de la tendencia como un movimiento de escape. Valle Arizpe dice en una entrevista a Carballo:

El Colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo. (160)

Para Jiménez Rueda había algo de evasión, también entrevistado por Carballo dice: “El Colonialismo respondió al estado de ánimo de un momento determinado. Era un poco evasión

del lapso revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles. Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana.” (171).

Consideré necesaria la inclusión de las dos citas anteriores para comprender que la idea que se tiene del colonialismo fue gestada por los mismos miembros del grupo. Sin embargo, en las palabras de Jiménez Rueda resalta también esa búsqueda de la raíz mexicana. Los movimientos paralelos al colonialismo, como la literatura de la revolución o el muralismo también persiguieron el encuentro de las raíces mexicanas, cada movimiento a su manera. Se puede entonces comprender el cabal significado de evasiónismo para los propios escritores del grupo; un movimiento que, al igual que las tendencias paralelas, buscaba crear las raíces de lo mexicano, unas raíces que trascendían lo contingente del presente y que ofrecían asideros estables frente a las tensiones del momento.

Los colonialistas encontraron las raíces mexicanas en el pasado hispánico de la nación. Los escritores buscaron en ese pasado más conocimiento y explicaciones en torno al presente. En palabras de Teodosio Fernández: “Indagar en la significación de ese seno materno novohispano era la forma de comprender el presente y contribuir a la conformación del futuro” (68). Esta afirmación recuerda algunos de los fundamentos de la narrativa histórica antes mencionados; hay un estudio del pasado, pero no se deja de lado la visión del presente y el ahora, incluso se busca incidir en las conciencias para generar una nueva mentalidad y mirar con otra óptica los problemas de su contemporaneidad.

Como ya se mencionó, un importante antecedente de la literatura colonialista fue la iniciativa de la creación de una arquitectura que viera hacia el pasado novohispano. Ernesto Alva Martínez en *La Arquitectura mexicana del siglo XX* hace un recorrido por la historia de las manifestaciones arquitectónicas conocidas como neocoloniales que datan de los mismos años de las obras literarias colonialistas, pues se gestaron antes de la literatura colonialista y se

extendieron por muchos años más. Él dice que José Vasconcelos impulsó un proyecto urbano nacionalista que tenía como base las ideas de Jesús T. Acevedo. Dicho proyecto buscaba reforzar la identidad mexicana. Mirar al pasado colonial fue, para la arquitectura, la manera de exaltar las raíces del mexicano (45-51).



Fig. 1. Obregón Santacilla. *Pabellón mexicano para exposición de Río de Janeiro, 1922.*

También hay que recordar que el colonialismo no es una tendencia exclusiva de México; en otros lugares del mundo se caminaba por rumbos similares. Esto muestra que no necesariamente la crisis revolucionaria fue el factor más determinante en la gestación del grupo.

Domínguez Michael expresa su postura con respecto a lo que se ha calificado como la huida de los colonialistas; dice: “Fue el colonialismo una evasión de la ‘realidad’ y lo fue en el mejor de los sentidos: viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad” (s. pág.). La reflexión del crítico menciona algunas de las características formales de muchas de las obras colonialistas y las señala como un rasgo

innovador. Aquí el término ‘evasión’ no es utilizado de una manera despectiva. Los colonialistas, al igual que algunos escritores decimonónicos, trataron el tema novohispano, pero esta nueva generación juega de una manera distinta con las letras.

Se termina este subcapítulo con una reflexión de Hernández Landa en el estudio de *Sor Adoración*, en el que menciona: “la inquietud histórica no responde al simple deseo de evasión y negación, ya sea de uno u otro tiempo, constituye la búsqueda de las claves para resolver el enigma del presente.” (s. pág.). De nuevo se vuelve a lo que se afirmaba en los párrafos anteriores, limitar la escritura de los colonialistas a un acto evasivo, en un sentido negativo, es demeritar su trabajo. Cuando el escritor asume parte de la tarea de completar la historia es porque está en la búsqueda de la resolución de algo. En este caso, el conocimiento de elementos relacionados con la raíz hispánica podían ser la respuesta a las interrogantes de los conflictos por los que atravesaba el país. Se puede concluir que el colonialismo sí fue un movimiento evasivo, pero no con la carga negativa que se le atribuye; es mucho más complejo y es resultado de factores históricos, impulsos nacionalistas, influencias extranjeras, nuevas tendencias formales y necesidades personales de los escritores.

1.4. El pasado colonial visto por los escritores del siglo XX.

Relacionar la ficción con la historia implica una forma particular de comprender el presente y la identidad histórica del escritor. Los colonialistas miraban hacia un escenario diverso al de la realidad de la Revolución o al del aislamiento ocasionado por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. Sus obras permiten ver que los escritores que miran hacia el pasado colonial pueden tener como interés la búsqueda de una identidad que los caracterice como mexicanos.

¿Qué podría orillar a un escritor del siglo XX a tratar los temas del pasado colonial? En el artículo “Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto

virreinal”, Leonardo Martínez Carrizales otorga algunas pistas para responder a esa interrogante. Enunciaré ideas que considero clave. Primero me referiré al concepto que el autor denomina como la “erudición hispanomexicana” (194), es decir, un escenario intelectual, que se gestaba desde el siglo XIX, en el que se desarrollaban profundos intereses y conocimientos del pasado hispánico en México. Los colonialistas heredaron este gusto erudito. Pero este conocimiento tenía el objetivo de ser didáctico, es decir, se buscaba dar entender que ese México posrevolucionario, o sea, su presente, era parte de un ciclo en el que la comprensión de las huellas del pasado invitaba a comprender ese caótico contexto.

Martínez Carrizales también sugiere que: “la escritura literaria del ‘colonialismo’ se articula con base en recursos organizados para suscitar en el lector la emoción de la huella permanente del tiempo en el escenario presente de la Ciudad de México.” (197). El escritor colonialista se documentaba rigurosamente para la escritura de sus textos. Por ejemplo, si en la obra aparecía la descripción de un espacio como la Alameda, el escritor sabía cómo era ese lugar en tiempos coloniales. El lector del siglo XX podía evidenciar y experimentar esa emoción de la huella temporal. Había pasado un siglo desde el fin del régimen colonial, sin embargo, los escritores colonialistas supieron que, además de apasionante, ese pasado hispánico era imborrable y era vital para comprender qué sucedía en su presente.

Respecto a la visión histórica que se ha venido tratando, considero adecuado apuntar que en la misma época en la que escribieron los colonialistas, Federico Gamboa lee la *Historia de México* de Lucas Alamán y exclama:

A pesar de sus ceguedades banderizas [...] ¡Cuánto enseña y cómo rasga valientemente la venda de las mentiras jacobinas de otras historias nacionales y embustes a sabiendas!

Su lectura produce el equilibrio indispensable para juzgar con relativa ecuanimidad de nuestro pasado sanguinoliento y centelleante.

Y para explicarse el presente, que no lo es menos.

Y para pedir que el porvenir sea distinto. (Cit. en Hernández Landa, Presentación, s. pág.)

Creo que con esta cita se resumen muchos de los puntos que se han abordado. Para Gamboa, volverse hacia el pasado no es gratuito. Igualmente para los escritores colonialistas. En ese México lleno de conflictos, un estudio y una comprensión de lo pretérito ayudan a entender el presente. En el caso de la literatura colonialista, el pasado, pero es interesante que también puede ser de gran utilidad para comprender cómo ese mundo colonial, predominantemente religioso, puede ser un referente para pedir y esperar que el futuro sea mejor.

Tur Donatti asegura que el colonialismo es “una apuesta al futuro, una implícita propuesta para reorganizar la cultura, la sociedad y el Estado” (28). Siguiendo esta línea se puede considerar que la utilidad del colonialismo radica en ser un movimiento que busca un futuro diferente. Algunos movimientos paralelos encontraron en las raíces indígenas el porvenir de México; los colonialistas, por su parte, veían en el regreso de elementos de la sociedad hispánica una promesa de estabilidad. Tur Donatti también sugiere que “La realidad colonial jerárquica, estamental y autoritaria aparecía como la solución mexicana a la desorganización social y a la inestabilidad política provocada por la invasión de los ‘bárbaros norteros’ ” (128). Los colonialistas encontraban en esa Nueva España, una sociedad totalmente regida por el catolicismo, la solución a los problemas acarreados por la Revolución. La salvación y el consuelo religioso representaban soluciones morales ante el panorama de caos, violencia y muerte del periodo revolucionario y posrevolucionario.

Para concluir me centro en el caso específico del autor que se investiga en esta tesis. Julio Jiménez Rueda nació en la Ciudad de México el 10 de abril de 1896 y fue uno de los escritores más conocidos dentro del grupo de los colonialistas. En su autobiografía *El México que yo sentí*, el autor muestra que, a pesar de su formación como hombre de leyes, siempre tuvo interés por el mundo de las letras y las humanidades, por lo que destacó como ensayista, narrador, dramaturgo, y por supuesto, como historiador de la cultura mexicana. Ocupó puestos

importantes en dependencias de gobierno, pero también fue catedrático y hombre dedicado a la cultura y a la educación.

Entre sus obras destacan las novelas *Moisés* (1924) y *Sor Adoración del Divino Verbo*, objeto de estudio esta tesis. Jiménez Rueda veía en sus tiempos un problema, en su autobiografía menciona: “No es extraño que nuestra generación haya tomado muy en serio la vida, y haya sido una generación pensativa, ceremoniosa y triste.” (26). Jiménez Rueda fue un autor que, cuando abandonó las letras colonialistas, se dedicó a la práctica de la historiografía. Para este escritor colonialista existía un compromiso erudito con el conocimiento y con la comprensión de la historia de México. Después de su paso por la corriente colonialista, desempeñó diversas tareas, entre ellas ocupó puestos en instituciones como la Facultad de Filosofía y Letras y en el Archivo General de la Nación. Además emprendió la escritura de obras de temas relevantes para la literatura y la historia mexicana. La comprensión del pasado colonial desde la literatura fue el primer ejercicio de Jiménez Rueda a través del cual comenzó su camino en el que se comprometía como historiador de la cultura, del arte y de la literatura en México. Así que pensar su literatura colonialista como un ejercicio ingenuo y sólo con fines recreativos, es una idea que debe desestimarse.

2. La novela corta

*¡Pobre novela corta!: tan usada, tan escrita por los autores,
tan leída por los lectores, y pocos de unos y otros
saben con quién están tratando.*

José Ricardo Chaves

2.1. Los géneros literarios

Desde la teoría de la literatura han existido distintos esfuerzos y preocupaciones encaminados a la clasificación y catalogación de los textos, es decir se han buscado características en común que permitan agrupar a las obras. Debido a lo anterior, desde la Antigüedad se ha sugerido la presencia de diferentes géneros y se han ofrecido distintos criterios de clasificación. Welleck y Warren dicen: “Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)” (278). El pasaje sugiere que se requiere de aspectos formales y temáticos como rasgos definitorios para la clasificación de un género; sin embargo, los mismos autores aseguran que es una situación más compleja que eso, ya que se necesita de otra “dimensión” para complementar el circuito para la definición. Lo que falta es saber que no se puede pensar el género literario como una fórmula matemática que siempre se debe cumplir igual. Surgen nuevos géneros, las modas literarias cambian, hay mezclas que ocasionan que no sea sencillo acuñar una definición exacta para la comprensión del género literario.

Kurt Spang en *Géneros literarios* propone una serie de criterios que diversos estudiosos han coincidido en señalar como los más comunes y necesarios al momento de enfrentarse a

definir qué es un género literario. A continuación haré breve mención de ellos para poder aclarar el concepto y después exponer el caso particular de la novela corta. El primer criterio es el cuantitativo; respecto a éste, Spang dice: “géneros con una extensión más o menos preestablecida que sirve de rasgo diferenciador” (32). Lo que quiere decir el autor con este elemento clasificatorio es que normalmente los textos tienen una extensión que los caracteriza, esto no significa que sean datos fríos y exactos, por ejemplo, sólo en casos muy aislados como el del soneto se puede asegurar que un tipo de poema debe tener específicamente un número de versos, pues ni siquiera un cuento requiere de un exacto número de páginas para ser considerado como tal. A pesar de lo anterior, está establecido por la tradición y se sabe de antemano que el género narrativo novela es de extensión larga y, el madrigal, necesariamente es de extensión breve.

El segundo criterio propuesto por Spang es el lingüístico-enunciativo, el cual alude “a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria” (32). El lenguaje posee diversas funciones que permiten generar ciclos de comunicación; por eso aquí el autor subdivide el criterio en distintos rasgos: 1) Los métricos y hacen referencia a la versificación, es decir, se trata de la presentación y estructura formal del texto. 2) Los estilísticos, y apuntan a un estilo alto y uno bajo. 3) Las funciones lingüísticas y los registros, ellos remiten a lo que Spang denomina como el "tono" del texto. Lo anterior quiere decir que el lenguaje dentro de los textos tiene una capacidad para crear emociones y atmósferas (34-35). 4) Finalmente se cita en esta categoría a los rasgos enunciativos, que hacen referencia a la situación del habla, es decir, las circunstancias en las que ocurre la comunicación.

El tercer criterio alude a la temática de la obra. Hay que tener en cuenta que para esta definición de rasgos, Spang pensaba en los géneros clásicos, por lo que este punto en la actualidad puede estar en discusión; por ejemplo, nadie niega que la comedia clásica se refiere a

las costumbres del pueblo, pero tal vez no es un criterio tan estricto en la comedia moderna. Es decir, ya no podemos establecer la definición del género si nos guiamos sólo con el tema de los textos. Por citar un ejemplo, podemos encontrar cuentos de Manuel Toussaint y novelas cortas de Jiménez Rueda, ambos con tema de la colonia pero clasificados como géneros distintos. Incluso el mismo Spang, refiriéndose a los géneros, dice: "Muchas veces admiten todos los temas imaginables" (37). Por ello considero que la exploración del tema no marca límites y cualquier género puede experimentar.

Finalmente, los últimos criterios que se presentan para la definición son los históricos y sociológicos. El hecho de que los géneros sean en sí un fenómeno histórico que muta, hace que Spang invite a: "asumir permanentemente una perspectiva histórica a la hora de definir los géneros literarios y valorar las obras que pertenecen a ellos." (38) . Esta precisión es muy relevante pues sugiere que debemos adentrarnos en el contexto de la obra para poder emitir juicios claros sobre la concepción estética y literaria a la que responde. Además, es necesario considerar desde dónde y cómo estamos mirando al texto, por ejemplo, hoy han surgido nuevos géneros que antes no se contemplaban, un claro caso es el de la novela corta.

Los criterios que presenté sirven para aproximarse a la reflexión sobre los géneros literarios y con esa mirada es más sencillo repensar a la novela corta. Welleck y Warren dicen: "la moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden 'mezclarse' y producir un nuevo género" (282). El señalamiento de los autores es fundamental para no encasillar los géneros a partir de criterios rígidos. Los rasgos definitorios presentados sirven de aproximación teórica, pero no deben considerarse como reglas exactas; como mencionan los autores, es posible que un género evolucione y se transforme dentro de ciertos márgenes o que nuevos géneros tengan su aparición gracias a innovaciones propuestas por las

propias manifestaciones literarias. Tal es el caso de la novela corta que se nutrió de otros géneros como el cuento y la novela.

2.2. Los géneros narrativos

Indiscutiblemente la novela corta es un género narrativo, por eso, además de haber hablado de los rasgos definitorios de los géneros literarios, también es necesario especificar algunas características de los géneros narrativos en general y después específicamente del cuento y de la novela para así poder entender por qué la novela corta es un híbrido entre esos dos. Spang hace una gran división entre los géneros narrativos menores o breves y los mayores o extensos. El autor dice: “Si la narración extensa pretende abarcar un mundo y/o una cultura, la breve presenta sólo un aspecto, un fragmento de la realidad” (108). Esta clasificación por extensión equipara al cuento con la brevedad y a la novela con la extensión.

Pero, según el autor, ¿cuáles son las características principales de un texto para considerarse dentro de lo narrativo? El más importante es el de la convergencia de los siguientes elementos: “configuración verbal y ficticia de espacio, tiempo y figura(s) predominantemente en una situación conflictiva” (104). Esto significa que dentro de lo narrativo se desarrolla un problema en el que intervienen diversos actores. Otra característica de gran relevancia es la presencia del narrador; por obvio que parezca, sin este elemento no hay narración. Incluso un personaje puede adquirir el carácter de narrador (105). Spang también habla de la ficcionalidad de la obra, es decir, ese pacto narrativo que se establece entre el lector y la obra que permite que creamos lo que leemos, sin asumir que lo relatado sucedió en la realidad extratextual.

Otra característica importante es la que Spang describe así: “reducción de sus medios de expresión a la palabra” (105), pues los textos narrativos raramente requieren de otros medios para transmitir sus mensajes, es decir a veces encontramos elementos como mapas o imágenes

que complementan, sin embargo, en la mayoría de los casos, es únicamente la palabra el vehículo utilizado en lo narrativo. Spang también hace mención de la objetividad, pues los escritos requieren de cierta objetividad, por ejemplo presentar un mundo material, es decir, con elementos que existen (árboles, casas, personas, etcétera), sin embargo, la subjetividad de la ficcionalidad no queda atrás. También se debe hacer mención de un ciclo de comunicación, Spang dice: “cuando se emite el mensaje no está presente el receptor y cuando se recibe no está el emisor” (105), lo cual quiere decir que para leer un cuento no es necesario estar en presencia del escritor. Finalmente, el autor nos recuerda que el carácter de prosa o de verso no es lo que define a lo narrativo (105).

Algunas características que Spang adjudica al cuento son las siguientes: un solo episodio, no hay introducción detallada, presencia de un punto álgido, condensación y síntesis de un evento único, pocos personajes, no hay diálogos extensos y un narrador distanciado (110-111). Con la novela ocurre el proceso opuesto, aquí se trata de una composición episódica, hay profundidad, muchos personajes, individualización, psicologización, mayor subjetivización y existe una división de tipo formal y temática (121-130). A estas características se agregan las que propone Mario Benedetti en relación al ritmo; él asegura que en el cuento es tajante y bajo presión, mientras que en la novela es lento (28).

Los rasgos que aquí enuncié permiten establecer que estos dos géneros narrativos tienen características opuestas: la novela se permite ahondar en descripciones y por ello tiene una trama más compleja, mientras que el cuento únicamente desarrolla un asunto y lo hace brevemente. Se puede resumir así: síntesis *versus* profundidad.

Lo anterior me permite agregar una característica que no mencionan estos dos autores para establecer los rasgos definitorios de estos géneros narrativos, me refiero al entramado. Utilizo una metáfora que Anderson Imbert enuncia en *Teoría y técnica del cuento*. El autor dice:

“La novela se ramifica en todas direcciones, y sus últimas ramitas se esfuman en el aire. El cuento, en cambio, es un fruto redondo concentrado en su semilla.” (35). Con esta metáfora me es más sencillo explicar que el cuento tiene una trama simple con pocos personajes, es sintético y se puede resumir de qué trata en unas cuantas líneas. La novela tiene una trama compleja que puede ahondar en diferentes historias y descripciones, puede desviarse y es difícil decir cuál es esa trama principal. A grandes rasgos esas son las características de lo narrativo, una vez vistas se puede proseguir el estudio del caso concreto de la novela corta que pertenece a este núcleo.

2.3. ¿Qué es novela corta?

Una vez que se habló de los rasgos definitorios de los géneros literarios y se ahondó en los casos de los dos géneros narrativos con los que colinda la novela corta, es posible comenzar a aproximarse a algunas características de esta última. Es difícil aventurarse a establecer una definición concreta de novela corta, a continuación haré mención de las reflexiones de algunos estudiosos para referirse al género. Óscar Mata dice: “Una novela corta es una pieza narrativa más grande que un cuento y no tan extensa como una novela o, menos pequeña que un cuento. Se trata de un género fronterizo cuyos límites no están bien delimitados” (15). En la definición de Mata resalta la importancia del criterio de lo cuantitativo. Por su parte, Juan Villoro señala en una entrevista:

creo que la novela breve requiere de la economía del cuento pero se permite cierta relajación. Aunque no opera, como la novela, por acumulación ni tiene zonas de trámite que sirven como pasajes para conectar rumbos distintos de la trama, admite devaneos descriptivos o introspectivos que estorbarían en el cuento. (51)

De esta manera Villoro hace énfasis en el punto del entramado. Por último cito a José Ricardo Chaves, quien dice: “Se habla mucho de la falta de perfil propio de la novela corta como género, a caballo siempre entre el cuento (o narración breve) y la novela (o narración larga), de

su estar siempre *entre* uno y otra, de su estatus intersticial.” (111) Para este autor resalta la cualidad del género novela corta como género “anfíbio”, es decir, su difícil clasificación por estar en el limbo entre el cuento y la novela.

En el párrafo anterior presenté tres características distintas de la novela corta que resalta cada uno de los autores, pero no hay que ir tan apresurados; en principio hay que señalar que entre ellos existen acuerdos comunes: primero, cuando se habla de ese estatus de la novela corta como un género que se nutre de las características del cuento y de la novela. Con este punto es necesario aclarar que, a pesar de ser un género que se puede considerar como intermedio entre otros dos, posee su propia autonomía y características. El segundo punto o acuerdo consiste en resaltar la extensión: se trata de textos breves; líneas más adelante se profundizará más sobre este criterio al que Spang determinaría como cuantificable. El último acuerdo que encuentro en las definiciones es el de la complejidad de la trama, pues admite ahondar en descripciones, rumbos e historias.

Ya se explicó que Spang hace mención de la extensión como algo casi preestablecido para la definición del género. Por lo anterior, sabemos que la brevedad de la novela corta es una característica innegable; no obstante ello ha conducido al error de considerar criterios como el número de páginas o de palabras como el parámetro indicado para poder determinar cuándo la obra pertenece al género. Mata se centra en el criterio de lo cuantificable, sin embargo, existen otros estudiosos que calculan aproximaciones que pretenden ser exactas para la medición de los géneros. Por ejemplo, en *Teoría y técnica del cuento*, Anderson Imbert habla de aquellos “aficionados a las estadísticas”, quienes buscan de una forma muy mecánica determinar cómo identificar el género; en este sistema se enuncia que la novela corta debe tener de 30 000 a 50 000 palabras (34). Esto me parece un error, pues no se puede tener un control de los géneros a partir de cifras y estadísticas.

Hay que pensar en un caso concreto con piezas literarias del siglo XIX. *Buondelmonti*, obra considerada por la historiografía como novela corta, ocupó doce páginas del semanario *La Cruz* cuando fue publicada en 1856, mientras que *La quinta modelo*, otra novela corta de José María Roa Bárcena, ocupó 68 páginas del mismo semanario en 1857. Esta comparación permitiría inferir que *Buondelmonti* tenía un menor número de palabras que la otra novela. Estos ejemplos contrastantes posibilitan observar que la cantidad y la medición son criterios problemáticos en los estudios modernos de las novelas cortas. Si nos guiáramos con eso, situaciones arbitrarias como los criterios editoriales al establecer número de palabras serían también determinantes. Reitero que con estos casos no se trata de argumentar que la extensión en el género carece de importancia o no es determinante para la clasificación, o que los criterios de medición no sean importantes, sin embargo, la definición va más allá de algo simplemente cuantificable.

El criterio lingüístico-enunciativo que propone Spang habla de los rasgos formales. Un rasgo importante es el del estilo, que ya no es pensado como en la Antigüedad, es decir, tono alto equivalente a tragedia y tono bajo pensado como comedia. En la novela moderna podemos encontrar ambos tonos presentes y su combinación, como el resto del estilo, dependerá en buena medida de la corriente a la que se adscribe la novela corta; por ejemplo, en la novela corta colonialista se deben considerar elementos de estilo como el léxico. Estas novelas están escritas con un lenguaje arcaizante y, en muchas ocasiones, erudito. Otro rasgo relacionado con el criterio de lo lingüístico enunciativo dentro de la novela corta es la división episódica. Luis Arturo Ramos lo enuncia así: “El argumento permite y hasta sugiere el formato por capítulos o trozos separados por blancos tipográficos.” (47). Esta división ayuda a que la lectura sea más pausada e incluso da pie a que pueda ser interrumpida. Ayuda a suponer

ritmos, pausas y transiciones en la lectura. Dichas situaciones no se permiten en el género cuento.

La temática también juega un rol importante, no necesariamente en cuanto al género novela corta, pero sí en cuanto a una especie derivada de ella, que es la novela colonialista. Parece ser que casi todos los escritores colonialistas optaron por la novela corta como un género adecuado para plasmar la temática del virreinato. Finalmente, el criterio histórico, los siglos XIX y XX fueron fundamentales para la novela corta, pues muchos escritores optaron por ese género. En el siglo XIX no había un panorama claro de la novela corta. Sabemos que es un género ambiguo, pues, a pesar de haber sido nombrado de diversas maneras (novelita, novela breve, novelín, cuento largo, por mencionar algunos), tuvo una gran producción durante el siglo XIX. Ya más avanzado el siglo pasado comenzaron a crearse concesiones más claras en torno al género, muchos autores optaron por trabajarlo; José Cardona-López piensa que “es la forma narrativa en la que los escritores lucen todo su dominio de la escritura” (88).

Ahora es necesario hablar de características más específicas del género. Jorge Eduardo Iglesias, en su tesis “En breve: modos de la novela corta en el cono sur”, propone algunos elementos clave para entender a la novela corta. El autor recupera los conceptos de intensidad y de expansión que plantea Judith Leibowitz en el libro *Narrative Purpose in the Novella*. La expansión se refiere a la parte de la obra que queda implícita (22), es decir, el lector debe complementar y desarrollar la historia; por su parte, la intensidad involucra un territorio de exploración reducido, pero que se hace de manera exhaustiva y enfocada (21), esto quiere decir que la novela corta admite descripciones, que se ahonde en otras historias y profundice en la trama, siempre y cuando ésta sea condensada, es decir, que no explore varios temas, sino que se enfoque en un punto específico.

Después de desarrollar la intensidad y la expansión, Iglesias también recupera el concepto de complejidad temática acuñado por Leibowitz, con él se refiere a que en la novela corta se maneja un solo conflicto principal desde el cual se desarrolla la trama, pero a partir de este conflicto central se pueden desprender muchos otros temas que brindan complejidad al relato. (23). En una novela no es posible pensar en un solo foco de atención, es decir, se desarrollan varias historias; mientras que en la novela corta un tema principal es el que sobresale.

Una vez explicados algunos asuntos estructurales y de la complejidad temática, hay que hablar sobre la repetición en la novela corta. Iglesias explica que la novela corta posee solo un foco en el cual se centra la atención, es decir una situación principal de la cual se desprenden otras historias. El cuento también posee un solo foco o situación principal, sin embargo la novela corta repite y revisita ese foco (24-26). Esta estructura repetitiva se relaciona con lo que ya se había mencionado; la novela corta suele repetir la estructura y aunque se permite desviarse a historias alternas o profundizar en el ambiente, estos elementos siempre contribuyen a reforzar el foco principal. El retardamiento del desenlace, propio de la novela corta, es un rasgo que explica Villoro con una metáfora: “El relato es una flecha. La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino.” (54)

Ramos habla de tres instancias de contenido que son fundamentales para la creación de la novela corta, ellas son: personaje, trama y espacio/ambiente. (41). Estas instancias están presentes en otras formas de narración, sin embargo, lo que hace la diferencia es la manera en que son abordadas. Respecto al personaje dice que debe haber una construcción psicológica del personaje protagonista (47). Cuando pensamos en el cuento es difícil hacer referencia a algún personaje en el que se explore a profundidad su interior, el cuento no tiene tiempo para detenerse en introspecciones y descripciones. Una característica que define a la novela corta es

que sí se da el tiempo para entrar en el detalle de la construcción de personajes, principalmente el protagonista.

José Ricardo Chaves afirma: “Lo propio de la novela corta no es tanto el personaje sino la acción; no las razones subjetivas de lo que ocurrió, sino lo ocurrido; no tanto lo que el personaje es sino lo que le sucede.” (113). Este señalamiento contradice lo que se afirmó antes sobre la relevancia del personaje, sin embargo, pienso que los elementos de los que habla Chaves participan de forma importante, aunque no exclusiva en la construcción del personaje. Es evidente que la novela corta no se puede dar la misma licencia que la novela y detenerse a hacer amplias descripciones del personaje o profundizar tanto en aspectos de la subjetividad, y sí pesan en la narración otros elementos como los acontecimientos que menciona Chaves, pero es claro que hay un tratamiento y una construcción más elaborada del personaje que en otras formas narrativas como el cuento.

La segunda instancia comentada por Ramos es la trama. La novela corta trabaja con una línea de argumentación principal, pero a diferencia del cuento puede tejer otras historias. Esta situación ya se discutió con mayor profundidad en párrafos anteriores con las disertaciones propuestas por Iglesias. En cuanto al ritmo de esta trama, Mario Benedetti dice que en la *nouvelle* la tensión es paulatina (28). Esto quiere decir que la novela corta atraviesa por un proceso que permite que la trama y la tensión se desarrollen de una manera paulatina, pero no lenta. Respecto a esto, Benedetti dice: “El autor de *novelles* narra un proceso, una transformación completa en sí misma, aunque no siempre inserta en un mundo como haría un novelista.” (28).

La tercera instancia es la del espacio. Hay que recordar que esta investigación se centra en el estudio de ambientes y espacios, por lo que se prestará especial atención en esta instancia de la novela corta. Ramos explica que la novela corta permite la descripción y construcción de atmósferas, además dice: “Para alcanzar sus intereses literarios el espacio es tan importante

como el personaje y la historia misma. Y éste, el espacio, hay que construirlo en su apariencia externa y en su significatividad metafórica.” (43). Con esta cita se reafirma la hipótesis de esta investigación, la novela corta permite que se construyan espacios complejos en la narrativa. Además, esos espacios son de alta relevancia para el desarrollo de la narrativa. La apariencia externa hace referencia a esas descripciones detalladas que se pueden hacer del espacio, mientras que la significatividad metafórica remite a la forma en que esos elementos espaciales contribuyen a conformar el sentido de las acciones y de los personajes.

Ramos aclara que ninguna de las instancias es más importante que la otra, es decir, por citar un ejemplo, no tiene más relevancia en la narrativa la presencia de la descripción de un personaje que la de la atmósfera. Las tres instancias se entrelazan y no debe caer privilegio sobre ninguna de ellas (43). La suma de estas categorías es una fórmula que propone el autor para la identificación del género.

2.4. El caso mexicano

Es necesario dedicar unos párrafos a hablar del caso de la novela corta en México. Difícilmente cuando alguien tiene entre sus manos una novela corta sabe que se está enfrentando a dicho género. Por ejemplo, cuando en las escuelas se solicita realizar la lectura de una obra como *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, se presenta como una novela. Lo anterior puede tener varios motivos, de acuerdo con Jorge Eduardo Iglesias puede ser debido a la carencia de un marco teórico bien definido en el que varios especialistas concuerden para delimitar las características del género novela corta (4). Otras razones pueden ser las decisiones de las casas editoriales o el desconocimiento de la existencia del género, simplemente porque la historia y la crítica de la literatura no han dedicado grandes líneas para referirse al caso (4). A pesar de lo anterior, hay que estar conscientes de que, desde el siglo XIX, obras que son consideradas

como emblemáticas y clásicas para la literatura mexicana pertenecen al género novela corta. Basta pensar en clásicos como *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, *El apando* (1969) de José Revueltas y el ya mencionado título de *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco.

Se debe aclarar que el panorama ha ido cambiando. Desde Latinoamérica han existido esfuerzos por reivindicar los estudios y el reconocimiento de la novela corta como un género literario autónomo. El hecho se puede constatar gracias a la presencia de trabajos académicos como algunas tesis o publicaciones como el libro de José Cardona López, *Teoría y práctica de la nouvelle*. También es importante señalar el trabajo del proyecto *La novela corta. Una biblioteca virtual* que crea un corpus de novelas cortas para consultar en línea y trabaja en temas como edición e investigación en torno al género y a algunas obras. Además, ligado a este proyecto se encuentran las publicaciones de *Una selva tan infinita* que reúnen estudios acerca del género; también la constante generación de innovadoras investigaciones que se ven reflejadas en resultados como artículos y coloquios internacionales. No quiero decir que estos son los únicos esfuerzos, sin embargo, son de los trabajos más recientes.

Es muy complejo realizar un acercamiento o intento de definición del género de la novela corta. Óscar Mata dice que “Se trata de un género fronterizo, cuyos límites no están bien delimitados.” (14-15). Lo anterior se refiere a esa “oscilación” que existe en las novelas cortas que ocasiona se encuentren en el limbo entre ser consideradas como un cuento o como una novela. En la lengua española la situación se vuelve aún más compleja, esto se debe a que se han empleado términos poco precisos para conceptualizar al género. Mata explica cómo otras lenguas ya tenían resuelto ese problema desde el siglo XIX, por ejemplo en francés la denominación era *nouvelle*, en inglés se dio la de *short novel*, mientras que para el español el término novela corta apareció hasta inicios del siglo XX (33).

La reflexión conceptual anterior conduce a pensar que el hecho de no poseer esa identidad tan definida complica el tratamiento y estudio del género. A continuación presento un par de casos del fin de siglo XIX mexicano. En 1894 se publicó una reseña en *El Siglo Diez y Nueve* de algunas obras de Alberto Leduc; respecto a *María del Consuelo* dice “Quizá falten en su *pequeña novela* esas líneas duras y enérgicas” (2), en tanto de la obra *Un calvario* se aclara: “Pero hay otra *novelita* suya más bella, más perfecta, saturada de mexicanismo” (2). El segundo caso es el de la novela corta *Por un cigarro*, publicada en el semanario *Cómico* a partir de agosto de 1898. Se trataba de una novela colectiva, un experimento literario en el que participaron siete autores distintos, cada uno contribuyó a la construcción del relato. El periódico calificó a esta obra como una novela escrita de la “*forma más original*” (12).⁴

Los casos anteriores son sólo un par de ejemplos sobre la gran variedad de nombres que el siglo XIX dio al género novela corta. De acuerdo con Gustavo Jiménez Aguirre: “Durante el siglo XIX y las dos primeras décadas de la siguiente centuria, autores y editores mexicanos utilizaron más de doce expresiones para la misma forma narrativa” (16). En una misma crítica a la obra de Leduc se hace mención a sus trabajos de dos maneras distintas (novelita y pequeña novela). El hecho de que haya tal variedad de nombres revela una falta de claridad por parte de quienes se enfrentaban a un género que se parecía al cuento y a la novela, pero que no pertenecía del todo a ninguno de los dos. El nombre de novela corta o breve es de aparición reciente, pues se intensificó y estableció su uso hasta la segunda mitad del siglo XX.

El panorama de la novela corta en México comenzó a dibujarse en el segundo tercio del siglo XIX con los escritores románticos. Celia Miranda Cárabes explica en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* cómo “el deseo de novelar de muchos escritores de la época se pone de manifiesto en la novela breve, que reporta rasgos, motivos y circunstancias de la

⁴ Las cursivas en las notas de este apartado son mías y sirven para hacer énfasis en esa variedad de nombres con la que los autores y los críticos hacían referencia al género de la novela corta.

cultura nacional” (43). Menciono dos ejemplos de este periodo: *Manolito El Pisaverde* (1838) de Ignacio Rodríguez Galván y *El Inquisidor de México* (1839) de José Joaquín Pesado. La prensa literaria decimonónica, debido a su tendencia a publicar textos breves en épocas en que la continuidad de las revistas y periódicos no estaba asegurada, favoreció la aparición del género novela corta, y los escritores optaron por este tipo de escritura para plasmar sus obras. Adicionalmente fue un género muy cultivado a finales del siglo con las estéticas modernistas y decadentistas. Christian Sperling explica, refiriéndose a la escritura de novelas cortas, que “los modernistas aprovecharon de modo ecléctico el acervo narrativo de su época para reescribirla en su contexto sociocultural; en la recombinação híbrida de elementos románticos, naturalistas y decadentistas consiste su novedad y su modernidad.” (142). Encontramos ejemplos como *Confesiones de un pianista* (1872-1873) de Justo Sierra, *El enemigo* (1900) y *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, además de numerosas obras escritas por Amado Nervo. Estos antecedentes histórico-literarios son clave para entender el surgimiento de la novela corta de tema virreinalista, pues como se verá en el siguiente capítulo, se nutrió de estéticas como el modernismo.

Capítulo 3. Influencias estéticas y visuales en la construcción de espacios en la narrativa colonialista

“Puedo muy bien quedarme contemplando un cuadro [...] con el mismo placer que sentiría leyendo una buena narración histórica, pues ambos –pintor e historiador– son pintores; uno pinta con la palabra, el otro con el pincel.”
L.B. Alberti

3.1 El modernismo, el pasado, la prosa poética y su relación con el espacio

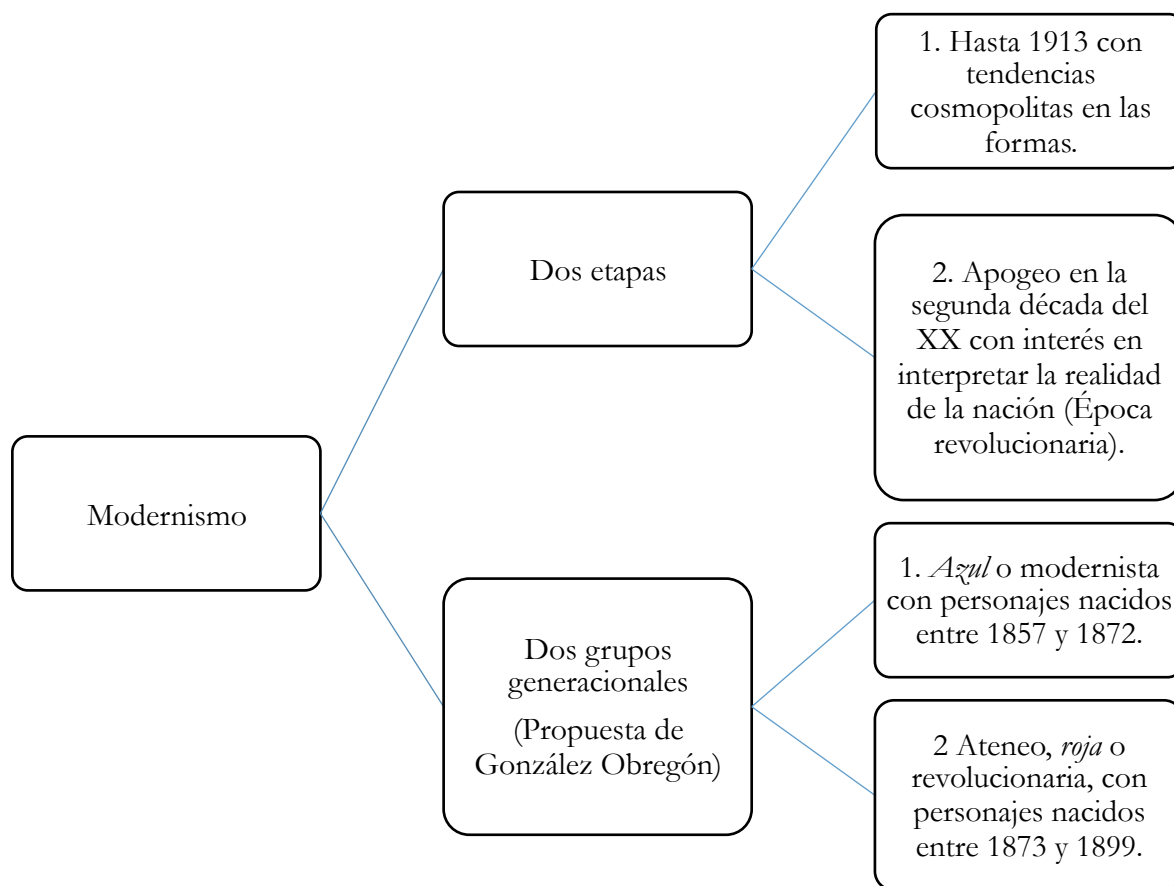
El modernismo fue una corriente multidisciplinaria que tuvo gran influencia en los artistas colonialistas. Es necesario delimitar el movimiento, por lo que me apoyo de las palabras de Esteban Tollinchi:

Con el término ‘modernismo’ suele designarse un movimiento de las artes a nivel europeo y americano en el periodo aproximado de 1880-1914. En este sentido amplio se suele aplicar al teatro, a la arquitectura [...], a la decoración, al dibujo, incluso a la religión. En las letras de la lengua española el término suele aplicarse también al movimiento de la literatura española e hispanoamericana, contemporáneo del modernismo europeo entendido en sentido lato, es decir, preluado en el simbolismo, en el esteticismo y en el decadentismo. (339)

No es del todo aplicable al caso mexicano, pero de este acercamiento es importante resaltar la delimitación temporal en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, un antecedente inmediato de los colonialistas. Además hay que enfatizar la relevancia que tuvo en diversas disciplinas; no fue un movimiento exclusivamente literario. De nuevo se puede comparar con el movimiento que aquí estudiamos. Finalmente, el hecho de nutrirse de aspectos nacionales y extranjeros.

El modernismo no se dio de la misma manera en todos los ámbitos, es por ello que es difícil delimitar con exactitud las características del movimiento. Las posturas divergen y se pueden analizar desde disciplinas distintas. Por ejemplo, Fausto Ramírez en *Modernización y modernismo en el arte mexicano* dice que el modernismo mantiene una estrecha correspondencia con todas las artes, además aclara que: "dominó la expresión literaria y artística

hispanoamericana durante el medio siglo que corre entre 1875 y 1925" (14). A diferencia de Tollinchi, Ramírez delimita en un campo más amplio la temporalidad del movimiento. Es importante mencionar esto, pues se centra en la plástica y las letras del caso mexicano. El autor plantea una división y algunas características relevantes que esquematizo a continuación:



5

⁵ El esquema lo realicé con información tomada del texto “Modernización y modernismo: una realidad incómoda” de Fausto Ramírez, página 18. Es una de las muchas propuestas que se pueden realizar respecto a la corriente y abre el debate acerca de la existencia de modernismos en vez de modernismo.

El autor no incluye a la estética del colonialismo dentro de ese rango de temporalidad modernista, pues el colonialismo no es propiamente modernista, sin embargo, al convivir de manera casi paralela, las generaciones modernistas legaron a este grupo un gusto por el estudio y el tratamiento del pasado.

En este apartado de la tesis me detendré a delinear algunos rasgos del modernismo que también se encuentran en los colonialistas; su inclusión aquí no es fortuita, dichos rasgos tienen un claro vínculo con la representación del espacio en la narrativa. El primero por mencionar está ligado con la temática. Celia Fernández Prieto asegura que: “El modernismo se dejó seducir por el misterio y la extrañeza de lo antiguo, y recurrió al pasado con una perspectiva estética y cultural.”(137). Se entiende cómo el pasado no fue un tema ajeno a los artistas finiseculares y de principios del siglo XX, por lo que sí ocurrió en este periodo la creación de obras como novela o pintura de asunto histórico. Hay que ser precisos con esta aseveración, no se trata exactamente de una vuelta al pasado colonial, los modernistas, más bien, evocaban un pasado idealizado, pero como se verá, sí se retomaron algunos puntos de lo colonial, aunque con sus tintes enfocados a lo fabuloso.

Específicamente en el periodo que interesa a esta investigación, Ignacio Iriarte en su estudio “Barroco, Modernismo, Neobarroco” sienta las bases para afirmar que el modernismo y el barroco fueron tendencias con afinidades en materia de política, religión y lenguaje. Habla de Rubén Darío como un pilar en el rescate de lo barroco, pues al retomar a la figura de Góngora “se transforma la imagen moderna del Barroco.” (112). Iriarte hace una comparación en la que sugiere que ambos movimientos, a pesar de su distancia temporal, pueden tener similitudes. El modernismo retoma aspectos del barroco, como el rescate de las figuras o el léxico, y en ese sentido miró al pasado y es un nuevo barroco. Basta pensar en un ejemplo de Amado Nervo, en su novela corta *Mencia* (1907) el gusto por el pasado se ve reflejado al ubicar parte de la diégesis

en la Toledo del siglo XVI, incluir la vida de personajes históricos y establecer relaciones intertextuales con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

El gusto por el pasado también se extendió a otras artes como la pintura. Desde el siglo XIX, la plástica que se inclinó por temas nacionalistas, dio preferencia a motivos como la Conquista y al mundo indígena y prehispánico; la hispanofobia mantenía el tema colonial al margen, sin embargo, a pesar de ser escasos, hay algunos artistas que representaron sus asuntos en tiempos pretéritos. El artista Julio Ruelas (1870-1907) es uno de ellos, él realizó algunos retratos en los que los personajes están ataviados a la usanza de los siglos renacentistas y barrocos, como el del poeta don Francisco de Alba.⁶ Respecto a los retratos con gusto por las modas pretéritas, Fausto Ramírez en el texto “Vertientes nacionalistas en el modernismo” propone que “parecen anticipar la moda colonialista de la década siguiente” (148), es decir, Ramírez piensa que estas obras son un antecedente claro del colonialismo literario de 1917. También está la presencia de algunos cuadros que representan espacios religiosos como conventos o iglesias novohispanas, autoría de artistas como Germán Gedovius (1867-1937). Estas pinturas realizadas por Ruelas y Gedovius son un antecedente modernista de la representación del pasado hispánico propia del colonialismo.

⁶ Marisela Rodríguez Lobato afirma en *Julio Ruelas... Siempre vestido de burraña melancolía* que Francisco de Alba era un poeta (56). A partir de esa idea y después de una búsqueda hemerográfica, son pocas las noticias que hoy tenemos de esta figura literaria. Algunas notas periodísticas nos dejan ver que estuvo activo en las últimas décadas del siglo XIX, por lo que fue una figura contemporánea a Julio Ruelas. Es posible encontrar algunos de sus poemas publicados en la prensa, por ejemplo “Nubes”, que apareció el 13 de agosto de 1882 en *El Siglo Diez y Nueve*. Sería importante rescatar a este literato del olvido, pues muchas notas hacen referencia a él como un gran poeta; además, el hecho de que Ruelas haya realizado un retrato suyo hace pensar que es una figura que no debe pasar inadvertida para la historia literaria en México.



Fig. 2. Julio Ruelas,
*Retrato de don Francisco de
Alba*. Óleo sobre tela,
57.5 x 40 cm. Publicado
en *Revista Moderna*.
Archivo MUNAL.



Fig. 3. Germán Gedovius,
Sacristía de Tepozotlán, 1905. Óleo
sobre tela, 112 x 82 cm.
Pinacoteca Ateneo Fuente de
Saltillo, Coahuila.

El gusto por lo colonial no es el único lazo que podemos establecer entre el modernismo y la representación del espacio en la narrativa del colonialismo. Un segundo aspecto se encuentra en el poema en prosa que tuvo su auge en las letras modernistas; en el libro *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*, Jesse Fernández establece que “El modernismo, además, favoreció la libertad del lenguaje y la flexibilidad de la forma [...] supo combinar las más variadas y sorprendentes tendencias y actitudes.”(39-40). El modernismo fue un movimiento que experimentó y fue el escenario idóneo para el auge de este género que no distinguía entre verso y prosa, además era perfecto y más flexible para “registrar las experiencias de la vida moderna” (35), tema que fue predilecto para estos escritores.

Como ya se estudió en el capítulo anterior, hablar de géneros literarios es entrar en terrenos complicados, pues intentar hacer delimitaciones completamente precisas resulta una empresa imposible. La también llamada prosa poética tiene sus primeras manifestaciones desde el siglo XVII, sin embargo, según Jesse Fernández, no es sino hasta 1868, con la publicación de los *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, que el género alcanza cierta autonomía. Es interesante que esta prosa poética se pueda comparar con la novela corta, pues ambas comparten la característica de la hibridez, de definirse a partir de sus relaciones fronterizas con otros géneros. La prosa poética es de reciente creación, en el siglo XIX tuvo su primer auge, y fue adoptado por los escritores finiseculares modernistas debido a su gusto por la mixtura en lo formal.

Como se trata de uno de los géneros literarios más ambiguos, existen pocos estudios al respecto. Desde Hispanoamérica el trabajo de Jesse Fernández es uno de los pocos, por eso me apoyaré de ese texto para enunciar de manera general las características del género, esto sólo con el objetivo de conocer a grandes rasgos en qué consiste. Primero, un breve acercamiento a la tarea del poeta en prosa: “busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un

tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, alteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etc.” (24). Con esta aproximación se intuye que el lenguaje emotivo es prioritario para el género, se busca despertar estados de ánimo, por lo que la percepción del lector juega un rol importante (34). Otra característica es lo que Fernández denomina como “voluntad lírica” (29), con este concepto hace referencia a la decisión del autor, previa del comienzo de la escritura, en la que estipula que su texto será un poema, pero escrito en prosa. Se trata de un “acto previo y voluntario” (29).

Hay otras características de índole formal que es necesario precisar. Primero, se identifica por ser un género breve y con concentración temática. El texto en prosa debe poseer la intensidad lírica que poseen los versos. Además, el poema en prosa posee dentro de su estructura la presencia de algunas figuras retóricas como la anáfora. Otros aspectos son la presencia de imágenes sensoriales, ritmo y musicalidad (32-33). Fernández dice: “a falta de metro y de rima, al poema en prosa lo sostiene el tono introspectivo y el desprendimiento de la realidad material u objetiva”(34). No es posible crear un manual que regule con exactitud las características del género, sin embargo, creo que la sentencia antes mencionada resume con claridad los principios más importantes, es decir, la prosa poética no utiliza los versos como vehículo de expresión, pero cumple con otros requisitos relacionados con el ámbito subjetivo que hacen que el lector perciba cuando se enfrenta a este género ambiguo.

¿En qué radica la relación con la representación espacial y la prosa poética? Fernández aclara que el género está relacionado con los cuadros de pintura (34). Es un género que abre la puerta para las representaciones de imágenes, es por ello que la visualidad, el gusto por el color y las sensaciones son vitales para la prosa poética, pues la creación de espacios se da a partir de esos recursos estilísticos. El modernismo es una estética con un predilección por esos elementos, tema que se aclara con detalle en el siguiente apartado.

Otro lazo que encuentro el modernismo y el colonialismo es el del gusto por el tratamiento del tema urbano. Las estéticas finiseculares vivieron cambios acelerados en temas urbanos. La modernidad impactó y esto se vio reflejado en las artes, por ello el tópico de la ciudad está presente. Los colonialistas también retrataron las ciudades, evidentemente al centrarse en el pasado colonial, no es el mismo tratamiento. No obstante, la ciudad, en ambos casos, se constituye en ámbito problemático lleno de contradicciones. En el capítulo del análisis tocaré con más profundidad cómo en *Sor Adoración* se refleja el gusto por el tema urbano.

3.2. El lenguaje modernista y la espacialidad

La estética modernista manifiesta una especial preocupación por el manejo del lenguaje. En un estudio sobre las técnicas del modernismo, Edmundo García-Girón establece respecto a esta corriente que: “se hace cargo de que la emoción es poética sólo en la medida en que es comunicable, y que para ser comunicable la emoción requiere forma.” (130). Con esto el autor hace referencia a la importancia de los recursos propios de la prosa poética, como las figuras retóricas o la adjetivación, es decir, la forma tiene un gran peso en las composiciones, pues es el vehículo indicado para lograr fines como transmitir emociones o lograr representaciones vinculadas con la plástica. Por ello es que este apartado se dedica a hablar de temas como la adjetivación y la écfrasis.

El trabajo de García-Girón hace énfasis en la densidad adjetival presente en los escritos modernistas. Pero este lenguaje tiene características especiales, algunas de ellas que considero ligadas con la representación espacial. Tomo como ejemplo algunos fragmentos de la novela corta *El enemigo* (1900) de Efrén Rebolledo (1877-1929) para ejemplificar lo anterior.

El primer rasgo es el que García-Girón denomina como plurivalencia, con éste se hace referencia a las múltiples asociaciones que podemos hacer de una palabra seleccionada por un

escritor modernista, todo esto se puede deber a su historia, la forma en la que está escrita, su sonido, su ortografía, entre otras características (130). Un ejemplo lo encuentro en las primeras líneas del texto de Rebolledo cuando describe un río de México: “Lentamente se deslizaba el río, con perezas y movimientos de serpiente” (s. pág.). Resalto la palabra “serpiente”.⁷ Culturalmente, debido a las tendencias de religiosidad cristiana se hacen asociaciones negativas con las serpientes, por ello considero que es una palabra con la que se pueden hacer asociaciones de plurivalencia, es decir, se puede pensar en palabras como maldad y pecado. La plurivalencia aquí aparece cuando se remite a la forma física del río y de su movimiento, pero también al valor simbólico. A fin de cuentas, desde estas primeras líneas y con la presentación de la serpiente, Rebolledo anticipa al lector acerca del ambiente de maldad y tentaciones en el que se desarrollará la historia.

Un segundo rasgo es el que García- Girón denomina como sinestesias y colorido simbólico. El autor dice que “Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales.” (132). Dentro de la estética modernista, el juego y combinación de los sentidos son casi imprescindibles, también la utilización de colores para hacer descripciones. Veamos un ejemplo de la sinestesia en el capítulo XIV de la novela: “lanzando de sus ojos candentes lumbradas y asomándose a sus labios los besos, como frambuesas encendidas” (s. pág.). En estas líneas hay un juego con los sentidos a través de las correspondencias táctiles y visuales; el autor nos describe unos ojos y unos labios ardientes, que incitan a cometer algo carnal; con esas figuras sinestésicas el autor refleja sensaciones como la tentación y la provocación de un deseo fervoroso.

⁷ Julio Jiménez Rueda en *Sor Adoración* utiliza reiteradamente a la serpiente en sus descripciones, por lo que en el siguiente capítulo, que es propiamente un análisis espacial de la obra, habrá más reflexiones en torno a esta figura.

Para hacer referencia al carácter simbólico del color presento el siguiente ejemplo, también del capítulo XIV: “El santuario a cuya puerta se acercaba devotamente a adorar a la madona vestida de blanco, de pie en un pedestal inaccesible, altísimo” (s. pág.). Aquí hago énfasis en la presencia del color blanco, comúnmente asociado con la pureza, la castidad, la fineza, lo sagrado y lo bello. La figura religiosa, que está en un lugar inaccesible, no puede portar otro atuendo más que uno de color blanco. La vemos como algo sagrado e inalcanzable para lo terrenal.

Un rasgo también enunciado por García-Girón es el del cosmopolitismo y el exotismo lingüístico que incluyen la utilización de palabras antiguas, neologismos, extranjerismos y etimologías (134), por ejemplo, en esta novela corta Rebolledo utiliza algunas palabras de origen latino; ya desde el epígrafe anticipa ese gusto: “*Spiritus promptus est, caro vero infirma.*” (s. pág.). Otra característica, también explicada por García-Girón es la metagoge que consiste en dar vida a objetos inanimados mediante la aplicación de adjetivos afectivos (137). Se puede pensar en el ejemplo antes citado en el que se comparaba al río con la serpiente, ahí también se describe como un río que avanza con perezas, es decir, se adjudica una característica propia de animales y humanos a un río.

Finalmente me detengo con un rasgo que el autor llama matización y que define como una influencia de la corriente del impresionismo pictórico (134). Es decir, encuentra una relación entre diferentes campos artísticos y señala en especial, la pintura como un arte muy relevante para los escritores modernistas. La paleta cromática del escritor adquiere rasgos que únicamente se entienden con la presencia de una influencia plástica, esto conduce a reflexionar acerca de un recurso vinculado con la representación espacial y muy utilizado por los escritores modernistas, me refiero a la écfrasis.

Pero ¿qué se entiende por écfrasis? La écfrasis es un tema muy discutido desde disciplinas como la teoría literaria, la semiótica y la teoría del arte, es por eso que podemos encontrar diferentes perspectivas y definiciones que se remontan a la antigüedad clásica. En *El espacio en la ficción*, Luz Aurora Pimentel define la écfrasis como un género descriptivo entendido “como la descripción verbal de un objeto plástico” (113). Los autores modernistas tuvieron predilección por la utilización de este género descriptivo que implica la interrelación de diferentes disciplinas del campo artístico; mediante palabras se pone frente al lector la imagen de una escultura, de un edificio o de una pintura. Entran en juego aspectos como el movimiento, el color, las formas, los sentidos, entre otros.

En su estudio “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo—y la obra literaria” Murray Krieger hace énfasis en que las palabras tienen una gran cantidad de capacidades y pueden ser muchas cosas, pero, al final, no son imágenes (139). Esto acentúa el problema de la écfrasis, pues a fin de cuentas el lenguaje sólo es el vehículo para lograr las representaciones, pero no es la imagen en sí misma, en este sentido, Pimentel llama al lenguaje sistema de mediación, más que de representación (111).

Son múltiples los problemas que se pueden encontrar en torno a la écfrasis, pues se ha estudiado desde diferentes perspectivas y épocas; por ejemplo, el ilustrado G. E. Lessing deja claro en el *Laocoonte* que debe existir una distinción completa entre las artes del tiempo y las del espacio:

si la pintura, en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas o con simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, puedan hacer presumir una acción. La poesía por el contrario... (98)

A la categoría temporal correspondía la poesía mientras que a la espacial se adjudicaba la pintura. Pero lo anterior no se aplica para la écfrasis, pues en su estudio se mezclan ambas

categorías, por ejemplo se pueden analizar elementos como los colores y las formas, es decir, la espacialidad, en una pieza escrita. En cuanto al tiempo, una descripción no es estática, describe acciones que ocurren en un lapso medible temporalmente, esas palabras también se transforman en imágenes. La écfrasis fue ampliamente utilizada por escritores del modernismo por su capacidad para describir objetos, que llevaban casi a visualizarlos. Por supuesto los colonialistas adoptaron esta estrategia descriptiva, pues retratar el mundo colonial lleno de tantas referencias visuales requiere de esta figura primordial.

3.3. El colonialismo: una vertiente nacionalista

Una vez abordada la estética modernista, es posible ahondar en el colonialismo que se manifestó en las artes visuales como una corriente nacionalista e interdisciplinaria que se puede considerar también como influencia en las representaciones espaciales de los escritores. En esta investigación se ha hecho énfasis en el carácter multidisciplinario que caracterizó a la corriente colonialista del siglo XX, con esto se reitera que no fueron únicamente los literatos quienes sintieron interés por el pasado colonial. Las diferentes disciplinas se nutrieron entre ellas, así, por ejemplo, podemos visualizar cómo mientras un escritor creaba una novela reconstruyendo las calles virreinales, también estaba un arquitecto planeando un edificio a través de la recreación de formas y estilos barrocos y, paralelamente, un coleccionista adquiría nuevos muebles de la época colonial. Este es sólo un vago ejemplo para dejar en claro cómo el renacimiento del pasado hispánico en este periodo nacionalista posrevolucionario se vio manifestado en diferentes ámbitos al mismo tiempo. Cabe resaltar que se encuentra un denominador común en este resurgimiento del pasado: la importancia y el gusto por lo plástico y lo visual.

Pero expondré algunos antecedentes. Como breve panorama, hay que recordar que durante el régimen de Porfirio Díaz se exaltaron los ánimos y las ideas liberales, es por ello que no es raro pensar que la hispanofobia tenía cierta presencia. Por lo anterior, se suele pensar que la exaltación nacionalista que llevó al rescate de las raíces de lo mexicano colonial en las artes tuvo sus orígenes en el periodo posrevolucionario, sin embargo, fue desde la época porfiriana, aunque de manera sutil, cuando este sentimiento de encuentro de las raíces a partir de la recuperación pasado español comenzó a gestarse.

En el estudio “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, Fausto Ramírez defiende esta idea, pues aclara que el Porfiriato se preocupó por la afirmación y exaltación de los valores nacionales y un recurso encontrado fue retornar a las raíces (127). Como se enfatizó antes, el repudio hacia lo español estaba vigente, por lo que la búsqueda del pasado se centró en las raíces prehispánicas. A pesar de lo anterior, los inicios del rescate por la vida colonial no fueron nulos. En el campo de las letras, basta pensar en los relatos de González Obregón que se mencionaron en el capítulo 1 de esta tesis. Otras iniciativas porfirianas fueron, de acuerdo con Ramírez, los cambios y refuncionalización de algunos edificios coloniales como la ampliación del edificio de San Ildefonso, a cargo del arquitecto Samuel Chávez en 1906 (137), o las pinturas de Ruelas y Gedovius que ya se mencionaron previamente en esta investigación.

De acuerdo con Jorge Alberto Manrique, también a finales del XIX y principios del XX se empieza a vivir una mayor estabilidad política, lo cual permite que el repudio a lo español disminuya y se haga una revalorización del arte colonial. En palabras del autor: “el reconocimiento de los valores del arte barroco funciona en un sentido parecido a su exaltación en los siglos XVII y XVIII: se miraba como un barroco propio y diferente, justo motivo de orgullo nacionalista.” (14). En este ambiente es donde encontramos otro ejemplo del rescate colonial en el Porfiriato, pues el gobierno encarga al fotógrafo Guillermo Kahlo la realización

de una serie fotográfica de diversos monumentos coloniales alrededor de México (14). Lo anterior es un ejemplo de esos comienzos en la revalorización del pasado virreinal.



Fig. 4. Guillermo Kahlo, *Iglesia de la Santísima*, 1908. Plata sobre gelatina. Colección Ricardo B. Salinas Pliego.

Como se vio con algunos ejemplos, el Porfiriato no fue completamente ajeno al gusto por lo colonial y en esos momentos ya existía una empatía por la revalorización de ese pasado. Sin embargo, de acuerdo con Ramírez, en el texto “Vertientes nacionalistas en el modernismo”:

“habría de ser más bien la generación del Ateneo la que, experimentando cabalmente los efectos de este fenómeno, adopte una nueva actitud hacia España, como componente fundamental de una acrecentada conciencia hispanoamericanista” (146). Es en el siglo XX cuando nuevas preguntas de identidad comienzan a surgir y las respuestas se encuentran más allá de las raíces precolombinas. El grupo del Ateneo surgió el 28 de octubre de 1909 y, como apunta Juan Hernández, una de las principales preocupaciones del grupo era “por lo mexicano y lo hispanoamericano” (17).

Es en esta corriente de pensamiento cuando el nacionalismo volvió a tener un papel protagónico. Ideas de miembros del grupo como Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal llegaron para contrarrestar el pensamiento anti-hispanista existente, pues ellos comenzaron a defender el concepto de una arquitectura nacional, como se ve reflejado en la siguiente sentencia de Mariscal: “Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante tres siglos virreinales en los que se constituyó el mexicano que después se ha desarrollado en vida independiente.” (10). Claramente ya existe una abierta defensa del pasado español y, desde el arte, se le utiliza como parte de la identidad que constituye al mexicano.

Las ideas de José Vasconcelos fueron trascendentes para las políticas culturales. Fue en su periodo cuando se estableció un nuevo programa educativo. Este programa lo recuerda Víctor Díaz Arciniega, en *Querrela por la cultura revolucionaria*, y consiste en principios como la recuperación de la idea criolla de nacionalidad, el combate a los imperios extranjeros, la liberación de las ideas de la cultura europea y del positivismo decimonónico y la búsqueda de una civilización moderna (47). Estos son preceptos nacionalistas que sin lugar a dudas tuvieron impacto en las representaciones artísticas. El pasado español, libre ya de la amenaza de una recolonización, ya era visto como un elemento de identidad y de defensa ante la amenaza extranjera de una posible invasión, pues para entonces el país ya atravesaba por una época de inestabilidad política y alta vulnerabilidad. Desde el arte una de las mejores armas fue volverse hacia el pasado, aceptarlo, identificarse con él y reconfigurar un espíritu nacionalista.

A través de este recorrido vemos que el surgimiento del colonialismo no fue un hecho fortuito; claros antecedentes se venían marcando desde tiempos del Porfiriato. Como se acentuó en el primer capítulo, el colonialismo no fue exclusivamente literario, se manifestó en otras artes y no es absurdo afirmar que los escritores se nutrieron de toda la influencia visual proveniente de fotografías, edificios, esculturas y pinturas con un interés por lo virreinal. Así,

por ejemplo, en *Arquitectura mexicana del siglo XX* Ernesto Alva realiza una división de las etapas de la arquitectura neocolonial; en su clasificación la primera etapa abarca de 1920 a 1924 (51) y coincide con el gobierno de Álvaro Obregón, y se caracteriza por buscar, a través de revivir estéticas del pasado, una identidad propia, similar al pensamiento de los literatos. Esta arquitectura moderna recuperaba las formas de la arquitectura virreinal y no es casualidad que coincida con los años que los escritores están realizando sus obras con temática colonial. Como ejemplos de la arquitectura neocolonial están el Centro Escolar Benito Juárez o la fachada de la Biblioteca Miguel de Cervantes, ambas de 1923, el mismo año de la publicación de *Sor Adoración del Divino Verbo*.



Fig. 5. Carlos Obregón Santacilia, *Centro Escolar Benito Juárez*, 1923. Ciudad de México.



Fig. 6. Departamento de Construcciones de la SEP, *Portada de la Biblioteca Miguel de Cervantes*, 1923. Ciudad de México.

También considero oportuno hacer mención de un ejemplo proveniente de la pintura mexicana. El artista Roberto Montenegro (1887-1968) inmerso en la ideología vasconcelista, retrató en sus obras muchas de esas ideas. Basta pensar en el fresco titulado *La Historia* que el muralista pintó en la biblioteca del Centro Escolar Benito Juárez. Resalta de esta imagen la importancia que le da al periodo virreinal. En la obra aparecen monumentalmente representados algunos personajes de la Colonia como sor Juana. En palabras de Julieta Ortiz, este mural refleja una “visión que resalta los valores del componente hispano del ser nacional” (128). Se trata de otro caso muy cercano en tiempo a la escritura de los colonialistas, esta vez manifestado desde lo pictórico. Presento en la siguiente ilustración únicamente el detalle del mural en el que aparece el periodo novohispano.



Fig. 7. Roberto Montenegro, Detalle del fresco *La Historia*, 1925. Fresco. Centro Escolar Benito Juárez

Lo anterior permite aterrizar en un tema más específico, el objeto de estudio de esta tesis. La obra de Julio Jiménez Rueda que aquí se estudia se nutrió de todas esas influencias visuales; eso se expondrá con mayor claridad en el siguiente apartado en que se analizará la novela. *Sor Adoración* tiene una fuerte carga visual, su edición príncipe de 1923 incluye varias ilustraciones de Fernando Bolaños. Estas ilustraciones retratan algunos pasajes del relato con indumentaria, arquitectura y vida cotidiana propios del mundo virreinal.



Fig. 8. Fernando Bolaños, Ilustración del epílogo, 1923.

Cierro el capítulo con una cita extraída de un periódico de 1923. La novela *Sor Adoración* fue llevada a puesta en escena, y en septiembre, *La Falange* dice que la obra logra “trazar hábiles pinceladas impresionistas en las descripciones” (357). No queda duda que incluso la crítica de la época reconocía que se trataba de una pieza literaria con un carácter visual, con descripciones fácilmente trasladadas a imágenes. Esas “pinceladas impresionistas” reflejan que las descripciones eran vistas como coloridas y efrásticas. Es en el siguiente capítulo, con el análisis espacial, cuando se comprobará esa crítica del periódico.

Capítulo 4. Campo, ciudad y convento: análisis del espacio en *Sor Adoración*

Lo mismo la vida campesina que la de la corte, los juegos de cañas y sortijas que los autos de fe, los tianguis, las profesiones y monjíos que los discretos acaramelados de los cultos, todo ha encontrado en la pluma de Jiménez Rueda elegante y fácil interpretación.
Victoriano Salado Álvarez

4.1. Un recorrido por *Sor Adoración del Divino Verbo*



Durante sus gestiones como diplomático en Buenos Aires, en un periodo de octubre a diciembre de 1921, Julio Jiménez Rueda escribió una de sus obras con mayor alcance y trascendencia en su carrera como literato: *Sor Adoración del Divino Verbo*. A pesar de algunas ambigüedades de tipo genérico, como se ha venido insistiendo a lo largo de esta tesis, la obra se inscribe dentro de una corriente de escritos del grupo de los llamados colonialistas y se considera como una novela corta. En este apartado introductorio del capítulo hablaré de aspectos clave de la novela para una mejor comprensión del análisis del espacio que se realizará posteriormente.

Sor Adoración fue publicada por primera vez en 1923 por el editor Eusebio Gómez de la Puente. Como se mencionó antes, esta edición incluye algunas ilustraciones de Fernando Bolaños Cacho, lo cual es interesante pues habla de la intermedialidad palabra-imagen.⁸ El libro incluía también obra titulada *Camino de perfección*, de difícil clasificación genérica y vinculada con *Sor Adoración* en la temática colonial. Años después, en 1947, la novela fue compilada con otras

⁸ A lo largo de este capítulo, en el inicio de cada apartado, reproduzco las ilustraciones con las que Bolaños Cacho introducía a cada una de las partes del texto. Esto con el fin de visualizar cómo era esa estética colonialista revalorizada y reinterpretada por un ilustrador del siglo XX.

obras de Jiménez Rueda en un tomo que deja claro para el receptor la afiliación al colonialismo de *Sor Adoración*, pues la obra lleva por título *Novelas coloniales* y en ella se incluyen *Moisés*, *El Caballero del Milagro* y algunos otros cuentos. En esta compilación *Sor Adoración* fue prologada por Victoriano Salado Álvarez.

Años más tarde, en 1989, Domínguez Michael reunió en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* algunos pasajes de *Sor Adoración*. El esfuerzo más reciente corresponde a la edición realizada por el portal *La novela corta. Una biblioteca virtual*, en el que se da una propuesta editorial modernizada de la obra, accesible para todo público. Además, en esta biblioteca virtual se puede consultar la historia textual y un estudio introductorio a cargo de Verónica Hernández Landa. También se tiene acceso al facsímil digitalizado de la obra de 1923. Considero que en este enorme esfuerzo únicamente queda pendiente un trabajo de anotación del texto.

A continuación reproduzco la primera página de la edición de 1923. Se trata de un frontispicio con elementos arquitectónicos del siglo XVIII como la presencia de formas mixtilíneas, columnas estípites y guardamalletas. Estos elementos inmediatamente conducen visualmente al arte del periodo virreinal. El frontispicio enmarca una inscripción sobre la ubicación temporal y espacial del texto, a quién se dedica y la autoría del mismo. La transcribo a continuación con ortografía modernizada.

SOR ADORACIÓN DEL DIVINO VERBO
CRÓNICA DE UNA VIDA IMAGINARIA EN EL VIRREINATO DE LA
NUEVA ESPAÑA
OFRENDADA A LA MEMORIA DE LA MUY ILUSTRE MADRE JUANA
INÉS DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESA EN EL CONVENTO DE
SANTA PAULA DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO.
COMPUESTA POR EL LICENCIADO JULIO JIMÉNEZ RUEDA.
ABOGADO, VECINO Y NATURAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO.
AÑO MCMXXIII.
CON PRIVILEGIO

SOR · ADORACION
DEL · DIVINO · VERBO

CRONICA · D · VNA · VIDA · IMA
GINARIA · EN · EL · VIRREYNATO
D · LA · NUEVA · ESPAÑA

OFRENDADA · A · LA · MEMORIA
D · LA · MUY · ILUSTRE · MADRE ·
JUANA · YNEZ · D · LA · CRUZ
RELIGIOSA · PROFESA · EN · EL ·
CONVENTO · D · SANTA · PAULA
D · LA · ORDEEN · D · S^{to} · JERONIMO

COMPUESTA · POR · EL · LICENCIADO ·
JULIO · JIMENEZ · RIVEDA ·
ABOGADO · VECINO · Y · NATURAL ·
D · LA · CIUDAD · D · MEJICO ·

AÑO



MCMXXII

CON · PRIVILEGIO ·

Tanto la ilustración descrita como el subtítulo ya anuncian que el lector se enfrenta a un escrito que evoca los usos de la época virreinal. Ahí no se aclara que se trata de una novela corta. Será la crítica moderna la encargada de considerar esta obra dentro de este género.

En *El México que yo sentí*, Jiménez Rueda habla de su especial interés por el estudio y la escritura de textos con enfoque histórico, ahí también alude a dos obras que merecen especial interés: “Taracea”, cuento de tema virreinal y *Camino de perfección*, diálogos referentes a la vida de Sor Juana Inés de la Cruz (221-223). Estos textos son importantes porque “dieron pie a una narración que lleva el nombre de *Sor Adoración del Divino Verbo*” (224). El autor considera esas obras como “germen de una obra de mayor envergadura” (223). Ya fuera por el nombre reciclado de la protagonista, por la temática virreinal o por las relaciones con sor Juana, esas obras dieron pie a la creación de *Sor Adoración*.

Escrita dentro de esta corriente colonialista y nacionalista, *Sor Adoración* está dividida en tres partes que a su vez se dividen en 61 breves capítulos y un epílogo. El narrador es heterodiegético y omnisciente, hay intervenciones de los personajes y en ocasiones el relato adquiere carácter de diálogo. La primera parte se titula “En el campo”, la segunda lleva por nombre “En la ciudad”, y la última, a manera del epílogo, se llama “En el convento de Santa Clara”. Es una novela que se adaptó para ser representada en el teatro. La obra se estrenó en 1923 en el Teatro Virginia Fábregas con la actuación de Ma. Teresa Montoya. Incluso en la siguiente década seguía siendo representada y criticada. *El Informador* de 1934 decía:

Ante noche puso en escena la compañía citada, el bello poema colonial en tres actos y en prosa titulado ‘Sor Adoración del Divino Verbo’, del que es autor el atildado literato licenciado Julio Jiménez Rueda. La adaptación teatral, debida al expresado escritor, de su novela que lleva el nombre del drama, es en verdad magnífica rebosa elegancias y evocaciones de aquellos tiempos del siglo XVII, circunscribiéndose el asunto a un episodio histórico- romántico registrado en México, en plena corte virreinal. (7)

Esta cita se considera importante porque a partir de ella podemos acentuar algunos aspectos relevantes. Primero la difícil filiación genérica del texto: vemos cómo la crítica de su tiempo

calificaba a la obra como un poema. Según se ha venido insistiendo, es difícil encasillar a una obra dentro de un género u otro. En innegable que *Sor Adoración* cuenta con características que obligan a considerarla como un poema en prosa, pero eso no la exenta de ser novela corta. En segundo lugar se destaca el carácter histórico de la obra y los tiempos en los que está ambientada, es decir el siglo XVII mexicano. Finalmente, llama la atención la importancia de su adaptación al teatro y cómo gracias a la vocación de dramaturgo del autor, que se ve reflejada en aspectos como su manera de describir las escenas, fue sencillo llevar la obra a puesta en escena.

En 1924, María Luisa Ocampo escribía en el periódico *Antena* lo siguiente respecto a esta obra: “el poema escénico *Sor Adoración del Divino Verbo* que es una elegante reminiscencia de los tiempos del virrey marqués de Mancera y de la bella dama doña Juana de Asbaje [...]” (12). Además del ya mencionado tema de la consideración de género, esta cita también deja ver la relación que existe con un personaje histórico. El hecho de que la dedicatoria que aparece en el frontispicio al inicio de la obra se dirija a este mismo personaje convierte en ambigua la relación entre la protagonista de *Sor Adoración* y sor Juana.

Jiménez Aguirre, en “Otras vidas imaginarias: *Mencia* y *Sor Adoración del Divino Verbo*”, considera esta obra de Jiménez Rueda como un ejercicio de “escritura palimpséstica” (69), es decir, que existe una historia o huella detrás de lo escrito, en este caso la vida de sor Juana. Dentro de esta línea, Jiménez Aguirre propone que “El procedimiento borra los nombres y datos de la vida de sor Juana Inés de la Cruz –desde su nacimiento hasta el primer ingreso conventual– para contar o novelar la ‘crónica de una vida imaginaria.’” (69). La línea argumental del texto, el anuncio del frontispicio, las coincidencias con algunos personajes en la obra, la espacialidad y temporalidad hacen que no quede duda: la vida del personaje histórico de sor Juana inspira la creación de la novela, considero importante mencionar este dato para

comprender la temática y el argumento de la obra, sin embargo, no lo analizo a profundidad por no ser el tema central de esta investigación.

Clara Isabel Suárez de Figueroa y Souza es la protagonista de esta novela corta. Ella vive, junto a su padre don Íñigo Suárez, una vida tranquila, monótona y apegada a la religión, en San Juan de los Reyes, un espacio rural alejado de la agitada vida urbana. Un día, la vida de esta familia se ve interrumpida con la llegada inesperada del virrey, la virreina y parte de su séquito que se vieron acechados por el mal tiempo. A partir de ese momento estos personajes deben permanecer en la alquería de Clara Isabel hasta que la virreina mejore su salud. Hago un paréntesis para reiterar una característica de la novela histórica que vemos reflejada en esta parte del argumento: la influencia de lo público (histórico) en lo privado.

Cuando el peligro ha pasado, el virrey sugiere que estos personajes de campo los acompañen y los sirvan en la corte. Una vez instalada en la ciudad como dama al servicio de la virreina, la vida de Clara Isabel cambia por completo, todo es distinto, se ve acechada por los peligros y tentaciones que implican vivir en la ciudad. Constantemente Clara Isabel se ve acosada por otras personas de la corte como el marqués o el mismo virrey, lo cual ocasiona que la dama entre en un conflicto espiritual. Una noche, el acoso del marqués llega a un grado intolerable y trágico para Clara Isabel, esto ocasiona que su vida tome un nuevo rumbo y decida recluirse en un convento, cambiar su nombre a Sor Adoración del Divino Verbo y dedicarse por entero a Dios y a la religión. Vemos que se trata de una línea argumental sencilla, sin embargo, estudiaremos cómo los espacios son de gran importancia en esta obra.

Una vez expuesto de manera rápida el argumento, es momento de ahondar en cuáles son los rasgos que nos invitan a considerarla como novela corta. La crítica reciente califica esta obra como novela corta, sin embargo es importante hacer un breve análisis para justificarlo. En las siguientes líneas y con ayuda del texto *Notas largas para novelas cortas* de Luis Arturo Ramos, y

con otros datos que ya se discutieron en el segundo capítulo de esta tesis, explicaré las razones por las cuales se debe considerar a esta pieza literaria que estudio como una novela corta.

Esta obra cuenta con sólo un protagonista, en este caso me refiero a Clara Isabel; a pesar de que se presentan varias situaciones en que participan personajes secundarios, como los virreyes o las damas de la corte, es una sola la línea argumental que se sigue desde sus inicios en su vida de campo, su radical cambio de vida con el traslado a la ciudad y su tormentosa estancia en la corte para finalizar con su anhelado matrimonio con Cristo y la vida en un convento. Como vemos, el argumento se pueden resumir en breves líneas.

Otra característica para inscribirla en el género de novela corta es el énfasis que existe en la construcción de la atmósfera; el autor se dedica a hacer descripciones profusas que nos adentran al mundo colonial, gracias a las descripciones de elementos como las costumbres, la arquitectura, los paisajes, las tradiciones, la sociedad y la indumentaria, los lectores reconstruimos la atmósfera novohispana.⁹ Sin embargo, para mí, el elemento que más contribuye a ubicar esta obra como una novela corta es el hecho de que los protagonistas tienen una construcción psicológica, me refiero principalmente a Clara Isabel; sabemos que es una mujer conservadora, conocemos sus creencias, sus ideas, lo que le mortifica, aquello que anhela, sus pensamientos, entre muchas otras cosas, es decir, es un personaje bien construido que nos deja conocerle, un personaje que no podría aparecer en otro género como el cuento.

Esta novela no busca tensarse ni alcanzar la meta con velocidad, como los cuentos, sino que permite pausas y digresiones; no obstante, se puede leer de manera interrumpida. Además, está dividida en partes y en capítulos, lo cual la aproxima a la estructura de una novela. La extensión del texto no es muy amplia pero sí suficiente para que entren todas las características que mencioné. Por lo anterior, considero que los tres aspectos que menciona Ramos: anécdota,

⁹ Este es el tema principal de esta investigación y se detallará con mayor precisión en los siguientes apartados.

personaje y ambiente (41) están bien contruidos y presentes en esta novela por lo cual debe ser considerada una novela corta.

Aquí cabe un paréntesis para hablar de un recurso al que las novelas cortas del colonialismo dan gran peso: la descripción. Martínez Carrizales dice que “La descripción detallada, ornamentada, minuciosa es el recurso dominante de estas representaciones lingüísticas diseñadas con el propósito de suscitar y, por ello, actualizar la experiencia del tiempo pasado.” (198). En ese afán de conocer y estudiar el pasado, los colonialistas brindaron en sus narraciones retratos verosímiles del mundo virreinal. No quiero decir que una obra como *Sor Adoración* deba ser tomada como una fuente para un análisis histórico del siglo XVII, quiero resaltar que, siguiendo la tendencia de la novela histórica, las descripciones juegan un papel decisivo en la narrativa colonialista. Se sugiere que es posible encontrar esas huellas del pasado en el presente y generar un diálogo entre ambos tiempos. Es decir, por ejemplo, cuando se describen espacios como Palacio o la Catedral, el lector los identifica, además, permite que se adviertan cambios y eso da la dimensión de pasado en las imágenes descritas. O cuando se dan y muestran problemáticas del pasado que mantienen relación con las del presente.

También en cuanto al tema de la descripción de las novelas cortas, *Sor Adoración* es ejemplo de una obra que profundiza en este recurso. Así que podemos cuestionar lo que se discutía en el segundo capítulo, donde comentamos que el teórico José Ricardo Chaves da más peso a la acción que a la profundización en las novelas cortas (es decir, personaje/espacio). En el análisis de este capítulo veremos cómo en esta novela esa dicotomía se invierte, pues es poca la acción y el autor sí se da la licencia de hacer descripciones.

Considero que los elementos dados en los párrafos anteriores son suficientes para ofrecer un panorama general de la obra, así en el resto del capítulo será más fácil comprender los elementos que se analizan en esta novela. Para tal efecto se dividirá en tres apartados que

llevarán por título el mismo que llevan las divisiones en la novela, es decir los espacios de campo, ciudad y convento. Es importante ver cómo, ya desde el título de los apartados, se otorga relevancia a los espacios, pues son el eje rector de esta obra. El análisis se apoyará en propuestas teóricas y metodológicas centradas en el problema del espacio.



4.2. En el campo

El escenario de la primera parte de la novela es un entorno rural.

Una vida en el campo, alejada de la ciudad, es la que transcurre

Clara Isabel junto a su padre. En este análisis, antes que

cualquier cosa, es necesario hablar de los simbolismos, es decir

de los imaginarios que evoca el espacio campirano. Desde la

antigüedad, hablar de entorno rural tiene sus cargas semánticas;

tendemos a asociar al campo con tranquilidad, idilio, trabajo

manual y rural, entre muchas otras cosas. Inmediatamente

hacemos una dicotomía entre campo y ciudad. En *Pintura y vida*

cotidiana, Fausto Ramírez hace una reflexión respecto a la

dicotomía mencionada, él piensa que, a principios del siglo XX, “El campo y la ciudad se

situaban como los polos opuestos de una antinomia, y su respectiva valoración pendulaba al

compás de las oscilaciones ideológicas de los tiempos.” (259). La división entre campo-ciudad

no es un tópico que haya sido introducido con el siglo XX, sin embargo, la cita invita a

reflexionar cómo en esta época estaba aún más acentuada debido al desarrollo tecnológico y el

nuevo ritmo que la modernidad trajo a las ciudades. Así pues, se entiende que, de entrada,

hablar de campo ya remite a muchos pensamientos que pueden afectar la concepción del

espacio.

Desde la literatura clásica de la antigüedad se estableció un pensamiento en torno a lo idílico. Recupero algunos datos que considero importantes para este análisis con ayuda del texto de Ignasi Ribó, “Fin del idilio, principio de la novela”. El autor menciona que la principal característica del idilio es la ambientación campestre con la presencia del *locus amoenus*, es decir la naturaleza alejada de la ciudad (s. pág.). Este *locus amoenus* se puede traducir como lugar ameno, es un *leitmotif* en la historia del arte y la literatura. Es un paraíso asociado con la tranquilidad y la armonía de la vida de campo. Sin embargo, hay otras características que definen a lo idílico, por ejemplo: “aparece siempre la ‘evocación nostálgica’ de un pasado ideal y perdido, de ‘una edad de oro’” (s. pág.). Entonces esta vida de campo siempre va acompañada de una añoranza.

Otras características las presenta E. R. Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Para el autor este tópico de lugar es “el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza” (280). Se trata de un espacio hermoso y nunca faltan elementos como los prados, los árboles, el agua, las flores, las aves y la brisa. (280). Antonio Garrido en *El texto narrativo* también sugiere una aproximación a este tópico al decir que se trata de un “espacio idealizado, fuente de placer para los diversos sentidos del hombre y figura del paraíso” (229).

Una última propuesta teórica: Bajtín encuentra rasgos comunes en todo aquello que se puede considerar como idílico, los resumo a continuación a partir de su texto “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Primero, la ritmicidad cíclica del tiempo, en segundo lugar, la presentación sublimada de las realidades importantes de la vida (trabajo, amor, comida, muerte, etcétera), y finalmente el vínculo entre la vida humana y la naturaleza (376-377). El autor también distingue un idilio al que llama familiar que se caracteriza por su relación con el trabajo campirano. La labor agrícola es la que tiende lazos entre la vida humana y la naturaleza (378). Cuando pensamos en el campo de *Sor Adoración* no queda duda de la presencia de este idilio familiar en el que predominan escenas de trabajo de personas de campo.

Después de las reflexiones teóricas analizadas, no puedo afirmar que *Sor Adoración* sea un texto completamente fiel al tópico del *locus amoenus*, sin embargo, es innegable que nos encontramos con estas características de la vida en el campo. Aparecen esos elementos de la naturaleza con la presencia de flores, volcanes, aves, árboles y un río, por mencionar algunos. Se describe como una vida monótona y tranquila, en muchos momentos ideal, que viene acompañado de un toque de nostalgia: “Esto vió, oyó y sintió Clara Isabel Suárez de Figueroa, en los años de su mocedad, y mostróse inclinada a la melancolía y a la meditación.” (8). En el texto encontramos esa visión recuperada del idilio: un mundo campestre en el que todo parece ideal, pero al mismo tiempo hay un sentimiento de nostalgia cuando se habita en ese espacio.

De acuerdo con Bajtín, el mundo idílico no dura para siempre, es destruido (384). Es ahí cuando podemos encontrar un segundo imaginario en la novela, me refiero a la amenaza de agentes externos. Como ya se trató en el argumento de la obra, es la llegada del virrey y su séquito el motor con el que se inicia un cambio en la vida de Clara Isabel. Hago una analogía con una reflexión de María Teresa Zubiaurre del texto *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, en la que afirma que: “La introducción de personajes desconocidos en un espacio cerrado puede tener como efecto el ver o, al menos, dejar entrever, otros espacios.” (28). La comparación que hago es a partir de la irrupción del virrey; él aparece y se abre la puerta al espacio de la ciudad, es con él con quien se ejerce el cambio espacial. Además, también influye en la manera en la que los personajes dan una nueva concepción al entorno, por ejemplo, para Clara Isabel el sentimiento de añoranza y nostalgia en relación con el espacio rural se incrementa al saber que se va a la ciudad, como lo muestra la siguiente cita: “Ahora contemplaba las últimas puestas de sol en la llanada, ahora sentía el dolor de las últimas auroras vividas en la casona de la alquería, en una paz bucólica y monástica a la vez.” (22).

¿Cómo se presenta ese agente externo, es decir, el virrey y su séquito? Una noche cualquiera, desde la terraza, Clara Isabel y su padre observan cómo “Puntos luminosos semejan extraño gusano que reptaba sobre la cinta entenebrecida del camino real.” (15). La tranquilidad campestre se ve interrumpida por la llegada de una caravana que desde la lejanía forma la figura de un animal que se arrastra, muy probablemente semejante a una serpiente. Lo anterior nos lleva a pensar en el simbolismo que evoca la irrupción extranjera representada como la figura de una serpiente. Este reptil se asocia con diferentes simbolismos, sin embargo, creo que aquí el autor lo concibe en alusión a la serpiente bíblica. El *Diccionario de los símbolos* apunta cómo desde el pensamiento medieval, el cristianismo se encargó de fomentar una visión negativa de este animal, así encontramos historias bíblicas como “la serpiente de Eva, condenada a reptar, y la serpiente, o dragón cósmico, cuya anterioridad reconoce San Juan en el Apocalipsis” (935). En estas historias, la serpiente representa la tentación, los vicios, el mal y los pecados. Entonces, pensar que una serpiente, metafóricamente, anuncia la irrupción de algo en el campo, ya es anticipar la llegada de la tentación y de cambios negativos la vida de Clara Isabel.

Una vez recorrido el camino del estudio de los imaginarios de la novela es posible pasar a un análisis más concreto del espacio rural en esta primera parte. “Terraza en la alquería de San Juan de los Reyes” (7) es la línea que da la bienvenida al texto y con la que tenemos el primer acercamiento al espacio de *Sor Adoración*. Hay que recordar que el nombre propio ya da elementos para el conocimiento del espacio. Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* afirma que “el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia.” (32). Estamos hablando de la forma de describir más sencilla. Hablar de la alquería de San Juan de los Reyes hace pensar, de entrada, a pesar de ser un espacio ficcional sin existencia en la realidad extratextual, en un espacio relacionado con el tema del campo. Ya este nombre remite al primer conocimiento del campo.

Pero yendo paso por paso, ¿qué es una alquería? El *Diccionario de la Real Academia* de 1914 la define como “casa de campo para la labranza” (56). Se entiende que ya desde el nombramiento de este espacio se evoca una forma de vida de un lugar en el campo, habitable, en el que predomina la labor agrícola como el cultivo y el trabajo de las tierras. Esa alquería se ubica en un pueblo con nombre tradicional llamado San Juan de los Reyes. Este pueblo está consagrado a un santo patrono, apóstol y evangelista del Nuevo Testamento. Es un campo en el que el trabajo agrícola tiene un peso importante, pero la vida religiosa también es parte fundamental.

Ahora enunciaré qué se hace en este campo para exponer poco a poco de qué manera se configura el espacio. Se habló de los conceptos relacionados con el idilio, lo que implica que en el campo se realizan tareas relacionadas con la agricultura como siembra, recolección, tala, arado, entre muchas otras. Existe una convivencia del humano con la naturaleza que le rodea. En la obra se nos presentan algunas tareas como las de los labriegos, leñadores, sirvientas, peones, religiosos, pastores y criados. Estas son algunas de las labores que se realizan en el campo y que ayudan a que el lector vaya construyendo una imagen del espacio y de quiénes y cómo lo habitan.

Ahora es momento de realizar el análisis de la descripción espacial del campo. Como se trató en el capítulo anterior, muchos teóricos han asociado a la narrativa con las expresiones artísticas del tiempo, esta situación complica teorizar en torno a la literatura y su relación con la espacialidad. Dentro de la narrativa, el camino más fácil para conocer un espacio es a través de la descripción, un recurso que precisamente retarda el desarrollo de la acción. El literato tiene la capacidad de dar a conocer un espacio al espectador a través de las palabras, Luz Aurora Pimentel señala que este recurso hace: “creer que las cosas del mundo pueden ser transcritas,

incluso escritas.” (17). La descripción es la puerta a través de la cual conocemos el espacio. Así pues, las descripciones nos permiten conocer San Juan de los Reyes.

Para causar el efecto de espacialidad intervienen varios factores, sin embargo, la descripción es el recurso fundamental. María Teresa Zubiaurre habla de esto: “Aunque la descripción no sea la única responsable del efecto espacial, puesto que a ello contribuyen igualmente la narración, el movimiento de los personajes y sus diálogos, es cierto que en los pasajes descriptivos el espacio novelesco se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa.” (40). La descripción, al ser el vehículo principal de construcción del espacio, será lo que guíe el análisis.

Primero hay que pensar en quién nos introduce a ese espacio. Mencionamos que se trata de un narrador heterodiegético; su perspectiva como observador es la de aquel que ve y conoce todo. Sin embargo, hay algunos momentos en los que los personajes introducen su punto de vista que se alterna y generalmente complementa la perspectiva del narrador. El punto de vista del narrador nunca es inocente en esta primera parte del relato, ya que siempre impone su visión acerca de la grandeza del campo y una añoranza por el tiempo pretérito, como en el siguiente pasaje: “Un suspiro inflaba el pecho de la vieja e iniciaba ella la letanía de lamentaciones por haber pasado el tiempo que, como pasado, siempre fue mejor...” (13), en este ejemplo el narrador fusiona su discurso con el del personaje. El narrador lleva la batuta de la orquesta en esta primera parte, es quien narra completamente, él proyecta esos sentimientos de nostalgia, melancolía y añoranza en los personajes. Lo anterior lo explica Bajtin en “Autor y personaje en la actividad estética”, cuando dice que, en cierto tipo de novelas, “el autor se posesiona del personaje, introduce en él momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo.” (26). El autor proyecta ideas como la emotividad, la nostalgia o el ideal del campo.

La idea que el lector se va formando de la vida campestre es gracias a esas intervenciones tanto del narrador como de los personajes que retratan una vida tranquila campestre y ven en el pasado algo mejor. Además, como se trató antes, un mundo idílico en el que la naturaleza es primordial y está en convivencia directa con el humano. Por supuesto, no se puede olvidar la presencia del trabajo. Cito un pasaje que ejemplifica y esclarece las ideas anteriores: “Canciones melancólicas, al retorno de la peonada a la alquería. Una esquila que repica desapaciblemente. Sinfonía de pájaros en la enramada y en los aleros. Un perro ladra...” (7). Es por esa figura idílica que el espacio campestre se posiciona como un lugar en el que los problemas son menores y la vida transcurre con más facilidad. En palabras de Bachelard en *La poética del espacio*: “deseamos vivir lejos de las preocupaciones que tiene la ciudad.” (62).

Prosigo con otros elementos clave para el análisis espacial. Por ejemplo la dicotomía entre exteriores e interiores. Encontramos en las descripciones espacios que remiten a exteriores, por ejemplo las tierras, los volcanes, los ríos, los jardines; prácticamente todos ellos ligados con la naturaleza. Pero también aparecen espacios interiores: me refiero a la iglesia y a la alquería, principalmente. Para la descripción de la alquería reproduzco el capítulo III de la novela:

Los aposentos de la Alquería blancos eran y de paredes altas que surgían del lambrín multicolor de azulejos de Talavera. Muebles de fina talla, severos, claustrales, velones de bronce que quemaban, en invierno, el aceite de las buenas intenciones, colgaduras viejas y desvaídas, espadas y picas herrumbrosas que hablaban de heroicidades de otros tiempos, un crucifijo de marfil, dos tibores floridos, dos candelabros con cera perennemente encendida, un reclinatorio forrado de cordobán donde Clara Isabel, de rodillas, repasaba una y otra vez las cuentas nacaradas de un rosario. (9)

Analicemos con detenimiento este pasaje que nos deja ver muchos de los temas que se han abordado hasta el momento. Primero, se confirma la hipótesis al acentuar el carácter de la novela corta como medio que sí permite descripciones profusas. El narrador es detallado al momento de repasar cómo es la alquería y el lector construye la imagen del espacio en su

mente. En segundo lugar, vemos cómo a través de la descripción se manifiesta una temporalidad histórica que distingue pasado y presente al evidenciar el paso del tiempo en los objetos, y aquí se reitera esa idea del narrador del pasado como un tiempo mejor, cuando menciona las “heroicidades de otros tiempos”. En tercer lugar vemos en la descripción el carácter de la importancia de la religión, pues en el espacio aparecen objetos como el crucifijo y el rosario.

Este pasaje también deja ver muchas de las herencias de las descripciones modernistas. Por ejemplo el preciosismo en los detalles y la adjetivación abundante. Se describen, por ejemplo, elementos como los materiales de los que están hechos los objetos. Pero, quizá, lo más importante sea mencionar el colorido. La alquería, lugar en el que habitaba Clara Isabel, tenía aposentos blancos. Este color tiene una connotación positiva, como lo indica el *Diccionario de los símbolos*, pues apunta que es “el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía.” (192). Los aposentos de la alquería eran altos, además el blanco hace pensar que se trata de un lugar cercano a un espacio tranquilo, de reflexión y gusto por lo sagrado, incluso, Clara Isabel encontraba en este lugar tiempo para la devoción.

También vale la pena abrir aquí un paréntesis para acentuar el carácter que acerca a esta escritura de Jiménez Rueda con la prosa poética. Recordemos el gusto de este género para la creación de espacios a partir de recursos estilísticos como las sinestesias. Sonsoles Hernández habla de estos recursos como evocaciones que permiten “apelar a medios de expresión en principio característicos de otros sentidos o de otras disciplinas artísticas” (199). Ahí radica la importancia de la herencia de la prosa poética, género muy flexible para la creación de lo visual. Estos rasgos del poema en prosa los veremos a lo largo de toda la narración y es innegable la fuerza que tiene en las descripciones.

Una vez realizado el paréntesis abordemos el otro interior que resalta en el campo: el espacio de la iglesia, “de oro, negro y ocre invadida en su interior.” (8). Se trataba de una “iglesia blanca, de campanita de plata” (9). Resalta el contraste entre los colores, de nuevo la presencia del color blanco, que asemeja a lo sagrado. Pero también la iglesia tiene colores como plata y oro. Podemos pensar en esos colores como alusivos a temas como lo inalcanzable, el lujo y la riqueza. La sencillez del blanco también permite hacer asociaciones y contrastes con los otros colores. Ejemplos que comprueban la herencia de la importancia del color en el modernismo.

También hay que pensar en los espacios exteriores. Hemos visto cómo no podemos dejar de lado el recurso sinestésico y del juego de la paleta cromática que inunda el texto. Desde que se nos introduce al espacio rural vemos esta descripción de la naturaleza: “Atardeceres de terciopelo, grana, amaranto y oro.” (7). Se hace una descripción en la que se adjudican adjetivos que hacen un juego con lo visual y lo táctil. Una combinación de colores hacen presencia en ese atardecer campestre, amarillos, rojos y dorados se unen para dar esa descripción de un fenómeno cotidiano de la naturaleza. Vemos cómo el color oro es reiterativo en las descripciones, en el pasaje anterior se podía asociar con riqueza, aquí incluyo una acepción del *Diccionario de símbolos* en la que se afirma que “Entre los aztecas el oro se asociaba a la nueva piel de la tierra, al comienzo de la estación de lluvias.” (785).

La amplitud de estas descripciones es lo que le brinda mayores herramientas al lector para imaginar y construir los espacios, y así poder seguir configurando la idea del campo y de la belleza de la naturaleza, además entender cómo era el ritmo de vida, es decir esos atardeceres evocan paz, tranquilidad, pero sobre todo, seguridad ante el mañana, pues todo debe funcionar igual.

De nuevo con el interés de resaltar algunas semejanzas con la prosa poética hay que enfatizar cómo en las descripciones del espacio los recursos poéticos también significan al lugar,

pensemos en algunos ejemplos. El símil, que hace comparaciones: “las telarañas, en los rincones semejan filigranas de plata”. (16). El recurso permite significar el espacio, vemos cómo se compara una técnica orfebre con el proceso de la telaraña. Da ideas como un ritmo de vida sencillo y tranquilo en el campo, que semeja a un objeto precioso. La metáfora es otro ejemplo, Pimentel afirma que este recurso: “es un verdadero proceso que perturba y transforma la significación total del enunciado o el texto en el que aparece.” (92). Un ejemplo es el “campo emperlado de rocío” (20), metáfora para hablar de una suave brisa o gotas, se establece una forma peculiar de rocío brillante y de nuevo propia de un objeto precioso. Pimentel resume el valor de la metáfora de la siguiente manera: “tiene la peculiaridad de proyectar espacios diegéticos no reales, aunque con un valor icónico mayor que el de los otros”. (108). Ahí radica la importancia de esta figura, en unir campos aislados para construir imágenes más intensas.

Ahora hay que reflexionar en torno a algunas acciones que también ayudan a configurar el espacio para poder contrastar más adelante con lo que se hace en el entorno urbano. Por ejemplo, en los paseos de Clara Isabel:

En las tardes solía pasear por los alrededores de la casona, llegábase hasta las trojes repletas de maíz, conversaba con los labriegos, indios fuertes y sumisos, sentábase después, un momento, sobre el pretil de la fuente a oír la canción del surtidor.

Cantaban los cenzones y los canarios desde sus jaulas de plata.

Esperaba, Clara Isabel, melancólicamente la puesta del sol desde la terraza.

Recogíanse las cabañas en la majada, retornaban labriegos y pastores a sus jacales, y el sol, el magnífico sol, convertía en fuego la nieve que descendía, en lava hirviendo trocada, por las faldas imponentes de la montaña. (9-10).

Con este pasaje podemos construir algunos elementos del espacio. ¿Qué tipo de personas habitan el campo? Se trata de indios, pastores y labriegos que son fuertes, humildes y trabajadores y que después de una larga jornada de trabajo tienen la oportunidad de disfrutar de la tranquilidad ofrecida por la naturaleza, además, de la seguridad brindada por sus viviendas. El pasaje también retrata una imagen construida a partir de una paleta cromática que reafirma el

contraste armónico entre el blanco y el plateado con distintos tonos dorados. Vemos cómo en esta primera parte del campo abundan las descripciones a partir de los colores. El blanco de la nieve se convierte en un rojo intenso debido al reflejo de la puesta de sol. Clara Isabel vive este acontecimiento como cada tarde.

Otro pasaje que muestra la vida en el campo:

El Marqués emprende excursiones a caballo por los campos sembrados de maíz, por los alfalfares esmeralda, por las rancharías que se pierden en la sierra, por las cañadas frescas y olorosas y mira con ojos de lujuria a las indias rollizas que lavan en el río, carne joven que no desdeña la nobleza del marqués. (20)

En el ejemplo se puede ver cómo los campos en San Juan de los Reyes son trabajados, hay siembra de productos como maíz y alfalfa. Además, estos campos tienen mucha vida, por ejemplo, en los alfalfares se usa una metáfora para contrastar su color con el verde de una piedra preciosa como la esmeralda, lo cual llena de colorido, solidez y fuerza a la imagen, además de que se produce un efecto sinestésico con el olor. Las indias se describen como saludables y trabajadoras, se preocupan por la higiene pues la acción que realizan es la de lavar. Al final de toda esta escena idílica aparece la irrupción del extranjero, es decir, el marqués que llega a corromper con su mirada lujuriosa.

Como mencionaba antes, la vida religiosa también forma parte de la vida idílica en el campo, Clara Isabel dedica gran parte de su tiempo a la meditación y a la oración, como cuando está “de hinojos frente a la imagen de la Virgen, dorada por las luces que se encienden en el altar” (25). Vemos cómo en las descripciones de los espacios religiosos la paleta cromática también entra en juego. La imagen de la virgen se ilumina con un color dorado que enaltece esa cualidad de lo sagrado.

Los personajes del campo tienen una visión formada de la ciudad. No es lo mismo ver las cosas desde fuera, es decir, cuando se habita en el campo se tiene una visión idealizada y

utópica de cómo es la vida urbana. En voz de don Íñigo da una descripción de la Ciudad de México cuando recién se levantaba:

Monasterios, mansiones amplias y capaces, espaciosas plazas, bordean los canales como en la maravillosa ciudad de Venecia que vió un día mi padre y que me describía como yo os describo ahora la ciudad de México en mi vejez. Canoas hermosamente aderezadas surcan las calles de agua, iluminadas por la luna. En el milagro de la ciudad los elementos se unen para hacer de la capital del virreinato de la Nueva España una ciudad hermosa como Sevilla, austera como Valladolid, noble como Toledo, santa como Ávila de los Caballeros.... (12)

El hidalgo ofrece una visión nostálgica de esa ciudad que vio en su juventud, en sus inicios esta ciudad magnífica podía compararse con las ciudades europeas. Como indica Pimentel, la función del adjetivo consiste en particularizar al nombre (56). Entonces si en la descripción encontramos calificativos como “hermosa”, “noble” o “santa” no queda más que crear una imagen del nacimiento de una ciudad grandiosa y piadosa. Pero de nuevo prevalece una visión idealizada del espacio en relación con el pasado. Clara Isabel se llena de deseos de poder conocer esa gran ciudad.

Clara Isabel vivía en un mundo idílico, pero el sentimiento de la melancolía la embargaba, algo le faltaba. Las historias del padre acerca de la gran ciudad ocasionaban que ese sentimiento se acrecentara. Mientras vela por la recuperación de la virreina, Clara Isabel le confiesa acerca de “los antojos que había de conocer la ciudad que su padre le describiera con tanto calor y la tristeza de las horas pasadas sin más compañía que la dueña y la esclava en los fríos aposentos de la alquería y la rusticidad de los villanos que poblaban los contornos” (20-21). Clara Isabel estaba ávida de conocer más allá de la vida ideal de campo, en la que cada día era igual que el anterior. La llegada del virrey y del séquito es la oportunidad perfecta de salir de ahí.

La protagonista siente gran curiosidad de saber cómo es la vida urbana y cuando vivía en la alquería sólo imaginaba a la gran ciudad como un lugar ideal:

Miraba la ciudad surgir del lago, blanca y resplandeciente, como de plata; miraba levantarse iglesias y monasterios que aturdían al transeúnte con el múltiple y sonoro replicar de sus campanas; miraba caballeros régicamente vestidos que hablaban entre sí de cosas de

provecho para Dios y para el Rey; miraba damas caritativas que hacían mercedes y practicaban las virtudes que aconseja la Santa Madre Iglesia. (22)

Mientras habita el campo, Clara Isabel únicamente conoce la ciudad a través de los relatos de su padre y de su servidumbre, sin embargo, desconoce completamente a lo que se va a enfrentar en su nueva vida en la corte. En su descripción vemos que todo es ideal y de ensueño, imagina una sociedad jerarquizada en la que las normas se siguen al pie de la letra, además impera la religiosidad y el bien común es buscado por todos. La utopía que sueña la doncella pronto se rompe cuando llega a la ciudad.

“En un aristocrático atardecer de mayo, todo engalanado de flores y perfumado de aromas, mientras Clara Isabel cortaba un ramillete para el altar de la Virgen, oyó por primera vez las palabras de tentación.” (23). Es en esta escena descrita como llena de vida, en medio de la primavera, es cuando entendemos la anticipación de lo que será la vida en la ciudad para Clara Isabel. Retomo las ideas de Bajtín y la destrucción del *locus amoenus*, para él existe un microuniverso, en este caso el campo, que es el mundo idílico y está destinado a dejar de existir: “A ese microuniverso condenado a la desaparición se le contrapone un mundo grande, pero abstracto, en el que las personas están separadas entre sí, están encerradas en sí mismas y son egoístas prácticos” (384). Ese mundo grande, el de la ciudad de tentaciones, es el que le espera a Clara Isabel y que se analiza con detalle en el siguiente apartado.



4.3. En la ciudad

La segunda parte de esta novela relata cómo Clara Isabel y don Íñigo salen del campo y comienzan una nueva vida en la ciudad. Pero ¿qué implicaba la vida en la Ciudad de México durante el siglo XVII? En el ensayo “A cielo abierto. La convivencia en plazas y calles” contenido en la *Historia de la vida cotidiana en México*, María del Carmen León Cázares nos recuerda que se trata de una ciudad que “había llegado a ser, desde la centuria anterior, no sólo metrópoli de toda la Nueva España sino también la de mayor importancia del imperio ultramarino español.” (19). Lo anterior nos hace pensar que

no se trata de cualquier escenario; esta ciudad se había posicionado como una de las más importantes en la época, elementos como la abundancia de centros religiosos, la instalación de la imprenta, el gran flujo comercial, la presencia de instituciones como la corte virreinal, la universidad y la Inquisición, el sofisticado urbanismo y el hecho de ser un centro económico, político y religioso de la Nueva España, son sólo algunos aspectos que hicieron que esta ciudad, en muy poco tiempo, alcanzara la grandeza que tuvo.

Pero el hecho de habitar la ciudad no implicaba únicamente aspectos positivos y de grandeza. Una vida agitada en relación con la vida campestre significaba la presencia de problemas y tentaciones más grandes que en el campo. Dentro de la literatura y el arte, la ciudad, al igual que el campo, han sido temas recurrentes. Con la misma mecánica que en el apartado anterior comienzo por hablar de los imaginarios que evoca un espacio urbano en relación con la trama. Hay que pensar en una de las herencias de las estéticas finiseculares como el modernismo, me refiero al desarrollo de la ciudad y de los personajes urbanos en las obras

artísticas. Álvaro Salvador en la introducción de *El impuro amor de las ciudades* nos recuerda que “la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible.” (22). No quiero decir que el tópico de la ciudad en el arte haya aparecido en este momento, basta pensar en corrientes anteriores del mismo siglo como el Romanticismo y el Realismo, o incluso remontarse a la época renacentista en la que las ciudades tuvieron un auge especial. Sin embargo, retomo las estéticas de fin de siglo por ser las más cercanas a la creación de los colonialistas.

La generación de los modernistas vivió los grandes cambios de la ciudad porfiriana. Nuevas estéticas del extranjero impactaron para la expansión y modificación de la Ciudad de México. El surgimiento de nuevas colonias, las migraciones, la construcción de nuevos edificios, la entrada de diversas modas y tecnologías son sólo algunos de los parámetros que marcaron un cambio radical en el espacio urbano. No se debe olvidar que estas grandes transformaciones caminaron de la mano junto con la creación artística, es decir, al mismo tiempo que la ciudad cambiaba, el artista también pensaba y creaba en sus obras una nueva ciudad. La crónica, la narrativa, la poesía, la pintura y la arquitectura de la época son ejemplos claros de esa afirmación. La corriente colonialista heredó ese gusto del modernismo por el tratamiento temático de lo urbano.

En este afán modernizador del fin de siglo el desarrollo de los espacios urbanos se presentó con un papel decisivo. Basta pensar en el amplio avance urbanístico, el auge arquitectónico, la pintura que retrataba ciudades, y por supuesto, las obras literarias que utilizaron como eje central a la ciudad. La ciudad colonial representada en *Sor Adoración* no es esa ciudad moderna de las literaturas de fin de siglo, sin embargo, retoma ideas clave para el imaginario del entendimiento de lo que implica habitar un espacio urbano. Es inevitable entonces retomar la dicotomía campo-ciudad. Fausto Ramírez dice en *Pintura y vida cotidiana* que:

bajo una perspectiva de corte conservador, el campo era concebido como el depósito de las mejores virtudes del mexicano, la raíz de su fuerza por la estrecha relación con la tierra, el apego a las relaciones castizas... Por el contrario, la ciudad tenía la mala reputación de ser el lugar donde la virtud se corrompía y las familias se disgregaban, un ámbito que propiciaba la traición a los principios y aun al sentimiento patriótico. (259)

La cita anterior muestra esos imaginarios preestablecidos que condicionan la comprensión de los espacios. La vida en el campo implicaba un mundo idílico, mientras que la concepción de la ciudad era de un lugar que separa, tienta, corrompe y destruye. Otro autor que establece esta dicotomía es Garrido, él piensa que el espacio se puede segmentar para establecer dicotomías como el caso campo-ciudad (216). Hemos visto que el hecho de que el escenario sea uno u otro es determinante para el desarrollo de la historia

Una vez establecido un panorama general del imaginario en torno al espacio urbano procedo con un análisis más específico. Pimentel afirma que “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro.” (29). La cita anterior recuerda la importancia de un nombre propio; el lector inmediatamente configura en su mente imaginarios acerca de espacios que existen en la realidad. En el caso de *Sor Adoración*, el nombre que remite a un espacio real es el de la capital de la Nueva España, es decir, la Ciudad de México. Ya se establecieron al inicio de este apartado algunas de las significaciones e imágenes a las que el lector puede remitirse al enfrentarse al nombre de esta ciudad consolidada como una de las más importantes de la época. Como lectores no necesitamos amplias y específicas descripciones del espacio urbano, simplemente con conocer que se trata de esta ciudad virreinal ya podemos configurar en el imaginario lo que conlleva.

Pero hay que matizar lo anterior, es cierto que la ciudad del México colonial era pensada como un lugar grandioso, pero también se debe recordar que, desde el siglo XVIII, con las estéticas ilustradas, se comenzó a gestar la idea de una Nueva España enferma. Anel Hernández

en un estudio se refiere al texto de Hipólito Villarroel *Enfermedades políticas que padece la capital de la Nueva España*. Hernández cuenta cómo “la pretensión del autor era hacer un símil entre el cuerpo humano y el cuerpo político” (20), es decir, pensar la ciudad como ente orgánico que se enferma y se descompone. El texto critica problemas como la corrupción en la capital. Esta ideología pasó a los escritores decimonónicos, como el ya citado Riva Palacio con *Monja y casada*. En estos imaginarios se retrata a la ciudad novohispana como centro de crímenes, intrigas, corrupción y pecado. La visión de majestuosidad de la ciudad del recuerdo y la de corrupción del presente son con las que juega Jiménez Rueda en la ciudad de *Sor Adoración*. Y con esos imaginarios preestablecidos, el lector se forja la idea de la ciudad colonial.

Pimentel también afirma que: “En tanto que los valores semánticos de una ciudad de ficción con referente extratextual están previamente constituidos, la descripción, al hacerlos suyos, los enuncia para hacer patente la adecuación entre ficción y realidad.” (47). La sentencia anterior es clave para entender la configuración del espacio en este relato colonialista. La Ciudad de México descrita por Jiménez Rueda en *Sor Adoración* nos deja ver ese amplio conocimiento y estudio del autor acerca de la época histórica de la cual hace ficción. Adicionalmente la Ciudad de México descrita en la novela es grande y loable, pero también es caótica frente al campo, en ella se viven constantes tentaciones, es un lugar sucio, una urbe llena de individuos problemáticos, una ciudad en la que la protagonista y el narrador añoran la vida rural y que buscan refugio en el pasado y en la religión; esa ciudad se adecúa y existe sólo en *Sor Adoración*.

Hay que recordar que la ciudad no está únicamente configurada por elementos como lo arquitectónico y lo urbanístico; hablar de ciudad conlleva otros temas como los personajes que habitan ahí, las actividades que se realizan, los espacios cerrados y abiertos, la vida cotidiana, entre otros. La ciudad descrita en esta novela se enfoca en la descripción tanto de interiores como de exteriores. Las polaridades, como ya se vio con campo-ciudad, son importantes en la

representación de espacios. En este sentido la dicotomía interior-exterior es relevante, por ejemplo, para Zubiaurre “contribuyen (semántica y redundantemente) al argumento, al ofrecer al lector un denso sistema de símbolos que preconiza, resume y ofrece, por duplicado, el significado profundo de la trama.” (62). En *Sor Adoración*, como ya se comprobó desde el apartado del campo, se representan exteriores e interiores, en el caso de la ciudad son calles, plazas y jardines, pero también juegan un papel protagónico los espacios de la corte, las casas, los templos, los mercados y, por supuesto, el convento.¹⁰

Bachelard dice que “el cosmos forma al hombre, transforma a un hombre de las colinas en un hombre de la isla y del río. Comprende que la casa remodela al hombre.” (79). De una manera muy poética, el autor nos indica que el espacio es un factor fundamental en la configuración de quien lo habita, es decir, el personaje se adapta y se transforma a las circunstancias del espacio. Garrido lo dice con las siguientes palabras: “el espacio nunca es indiferente para el personaje.” (211). Son múltiples los ejemplos en *Sor Adoración* que nos dejan ver este fenómeno, basta pensar en cómo se hace énfasis en el deterioro emocional y físico del hidalgo desde que llega a la ciudad. De alguna manera se transforma dependiendo el espacio, un ejemplo de casi el final del relato: “El hidalgo está más viejo y decaído que nunca. Sus piernas hinchadas lo arrastran con dificultad y ha menester de un grueso bordón para sostenerse.” (69). Otro caso es el de cómo Clara Isabel es diferente en el campo, en la ciudad y en el convento, pero estas transformaciones las detallaré con más profundidad a lo largo del análisis.

Me detengo en un ejemplo más específico para comprender las propuestas tratadas acerca de campo-ciudad y de la configuración de los personajes de acuerdo con el espacio. Analizo el caso de doña Soledad Suárez de Figueroa y Souza, tía de Clara Isabel. Antes de llegar

¹⁰ No cabe duda que en esta investigación el significado de los espacios y sus polaridades demuestran o sugieren algo en torno a la trama, en el siguiente apartado se profundizará en este tema al hablar de los significados del espacio interior del convento.

a vivir en la corte, Clara Isabel y su padre se instalaron en la casa de doña Soledad, hermana del hidalgo que vivía en la calle de la Buena Muerte. No hay que olvidar que Pimentel asegura que “Nombrar es conjurar” (29); en los relatos de ficción los nombres no son coincidencia, así que llamarse Soledad y vivir en la Buena Muerte son indicativos que hacen referencia al carácter y significación del personaje, una mujer apegada a la religión y aislada de la vida de la Corte. Considero importante reproducir el siguiente fragmento:

Vivía en una casona oscura y lóbrega, destartalada y negra. Pocos muebles, severos, antiguos, refugio de la polilla. Un altar de la Virgen en el salón. Dos cirios que alumbran a la imagen. Gotas de cera en el pavimento desnudo y frío.

Nada de flores, ni de pájaros, ni de fuente de azulejos que cante en el patio su canción de cristal. En trueque una pileta de aguas verdosas y estancadas.

Más parecía la casa de doña Soledad habitáculo de almas desasidas del mundo y sumidas en la meditación.

Doña Soledad se levantaba al alba y corría a misa. La iglesia era negra y poblada de imágenes espantables. (31)

Soledad es un personaje ascético. Sumamente apegada a la doctrina moral y a los principios religiosos. Ella da la impresión de sentirse siempre atormentada y deudora con Dios. La casa en la que vive es un reflejo de su personalidad, como vemos en la descripción predominan los colores oscuros y fríos. Hay una ausencia de elementos que brinden vitalidad a la descripción, todo parece viejo y descuidado. Con este ejemplo es posible establecer una dicotomía entre campo y ciudad. Primero, lo religioso; la iglesia que frecuenta doña Soledad, un lugar oscuro y que produce espanto, muy diferente de la iglesia blanca y llena de vida en San Juan de los Reyes. También las imágenes religiosas no tienen nada que ver con la virgen en el campo iluminada por destellos color plata. En la ciudad hay una ausencia de la naturaleza, en contraste, recordemos cómo en el campo hay abundancia de flores y de campos verdes, además los pájaros cantan y el agua en los ríos y las fuentes es limpia. Pensemos también en los objetos, que a pesar de su vejez, resplandecen en la alquería. Podemos hacer un contraste entre la telaraña filigrana asociada con el metal precioso de la plata que invadía los muebles el campo, en cambio en la ciudad la polilla es la que aparece.

Otra importante función del espacio en el relato es lograr que el lector “vea” lo que está sucediendo. Garrido dice que se dota de ojos al lector y se logra facilitar “el proceso de recepción e interpretación del texto.” (237). Zubiaurre denomina a este proceso “función pictórica” del relato. (46). Gracias a las descripciones del espacio podemos como lectores entender y dar seguimiento al relato. Este fenómeno de lograr “ver” a través de las palabras está muy asociado con lo que ya se abordó en el capítulo anterior acerca de la écfrasis. Un ejemplo para comprender lo anterior. Clara Isabel visita una mañana a su tía:

El día amanece encapotado y gris, gruesos goterones caen a poco sobre las torres inconclusas de la Catedral, sobre la plaza, sobre la ciudad. Corren los paseantes a azubiarse bajo los soportales de Mercaderes y del Cabildo. Una honda tristeza tiñe de gris las fachadas de las casas y pule el terciopelo de los entrepaños de tezontle. Comunidades enteras de frailecitos de agua van en procesión por las baldosas de las aceras y de las gárgolas caen interminables chorros sobre las acequias. (55-56)

La cita permite ahondar en el tema de la plasticidad, por ejemplo, la lluvia que recorre las torres y evoca movimiento; también los efectos sinestésicos que ocasionan la lluvia y los colores grises, con ello es inevitable no construir una imagen de tristeza, se contagia a lo visual de emociones. La relación con los sentidos entra en juego, como el hecho de pensar en el tezontle como un material semejante al terciopelo, imposible no crear una imagen de lo táctil. Relacionado con este tema, César González Ochoa propone que: “Los actuales constructores de espacios nos han liberado de la noción de representación como una simple imitación de una realidad exterior y nos hacen cada vez más sensibles a la presencia de lo plástico” (80). El literato es un importante constructor de espacios, no se limita a nociones relacionadas con las ciencias exactas, al igual que un geómetra o un arquitecto, el escritor es capaz de dar una noción plástica del espacio. Además un paréntesis para contrastar con la lluvia campirana, en San Juan de los Reyes se describía con colores y metales preciosos que evocaban paz y tranquilidad, mientras que la descripción lluvia urbana da la impresión de tristeza.

El hecho de que se haga referencia a un lugar que el lector puede identificar, me refiero a la catedral, habla de la construcción del relato histórico. La inconclusión de las torres pone en evidencia el paso del tiempo y ayuda a una ubicación en el mundo colonial diferenciado del presente. Hay que recordar que esta característica que describo es propia de la novela histórica que se estudió en el primer capítulo. Reiteramos la importancia de ese antecedente para el colonialismo.

Considero que aquí también es oportuno hablar de una función del espacio que Zubiaurre denomina como “función estética” (45). Con esta función podemos relacionarnos de una manera más directa con temas como las tendencias literarias, los grupos, la época. Es decir, el hecho de que la obra describa espacios del virreinato nos ayuda a ubicar cronológica y temporalmente la escritura de *Sor Adoración*. Como ejemplo podemos pensar en esos pasajes que describen el espacio y hablan de una evocación por el pasado. También la ubicación se daría a partir de los rasgos estéticos propios del modernismo recuperados por estos escritores.

Una vez abordados aspectos de écfrosis, de algunas funciones espaciales y la temática de los imaginarios urbanos, ahora tocaré el tema de la estrategia narrativa, me refiero al punto focal. Hay que comprender otra idea clave para el análisis espacial: éste se transforma conforme avanza el relato. Con lo anterior quiero decir que el lector no va a percibir de la misma manera el espacio en un inicio que al final, las descripciones se van nutriendo y cambian. Estas transformaciones vienen de un cambio en el espacio o en la forma que es percibido por un mismo foco (es decir, el narrador o los personajes). Garrido dice: “Los diferentes modos de presentación del espacio se originan en el tipo de relación que se establece entre las focalizaciones del narrador y del personaje.” (222). En *Sor Adoración*, como ya vimos, la guía del relato la lleva completamente el narrador. En esta segunda parte dedicada a la ciudad hay algunas intervenciones esporádicas, como diálogos, que permiten ver otras percepciones del

espacio urbano. Pese a todo, dominan la actitud y percepción del narrador, quien controlará las transformaciones en la percepción del espacio.

Comienzo con la percepción del narrador con respecto al espacio, pues es él quien guía y da la idea panorámica de lo que sucede en el relato. El primer acercamiento que tenemos en esta segunda parte con la ciudad es a través de un tianguis, el de Santiago Tlatelolco. De nuevo el nombre propio es sugerente, sabemos que se trata de un lugar que desde la época precolombina se identificó por su carácter de espacio comercial. Pero en los años coloniales esto seguía vigente, como lo deja ver en una crónica colonial fray Antonio Vázquez de Espinosa: “Hay de ordinario en ella cuatro ferias (mercados) con grandes cantidades de mercaderías, de sedas, paños y todo cuanto se puede hallar en las más abastecidas del mundo, que son en S. Juan, domingo lunes y martes; en Santiago la hay todos los días.” (118). Una cita que ejemplifica la importancia de este mercado del virreinato:

Asombrase Clara Isabel de la variedad de mercaderías que ofrecen los traficantes.

Telas ricas de algodón de hermosos colores, jarros, ollas y vasijas de barro decorados con primor, hierbas para sanar toda clase de dolencias, cuentas de vidrio y joyas de similar, flores de variados colores y perfumes, frutas de los trópicos, gozquecillos de pelambre sedosa y miradas de ensueño. (30)

Clara Isabel se impacta en una primera impresión de esa ciudad barroca, plagada de elementos por doquier. Alboroto, ruido, movimiento y variedad de mercancías son lo que caracteriza un espacio como el mercado. Aquí, a mí parecer, la visión del narrador, más que brindar un juicio acerca del espacio urbano ofrece una perspectiva erudita, un narrador omnisciente que sabe cómo funciona ese espacio comercial, qué se vende, cómo se vende y quiénes interactúan. Clara Isabel ve mercancías que jamás habría imaginado. Con esta imagen de la vida cotidiana en la Colonia se da la bienvenida a la nueva dama de la virreina. Retomo la idea de Martínez Carrizales del colonialismo didáctico: “la voluntad didáctica de la escritura ‘colonialista’ procede de la intención que estos autores abrigan de presentar sus formas verbales como *grafías* que

actualizan permanentemente el pasado gracias a la emoción estética.” (197). El pasaje del mercado parece transmitir esa emoción estética al revivir una escena del pasado y mostrar su vigencia. Además, también es viable pensar en las siguientes palabras presentadas por Salado Álvarez en el prólogo a la novela y haciendo referencia a la erudición de Jiménez Rueda: “Muchos libros ha de haber devorado y muchos documentos ha de haber descifrado para llegar a una interpretación tan fiel y exacta de la vida en el siglo más mexicano que ha existido.” (63)

Otra visión importante que nos deja ver cómo está configurado el espacio es la que ofrecen los habitantes. La ciudad tiene personajes identificables y es el narrador el que se encarga de darnos también esa visión de los moradores urbanos, por ejemplo:

Un rapaz limpia las muestras que cuelgan frente al portal.
Una manada de cerdos hoza por el arroyo rumbo al mercado de la Plaza Mayor.
Un caballero cruza raudo la plaza seguido de cortejo de pajes. Va de caza.
Un mendigo pide limosna en el porche de la iglesia, por “el amor de Dios”, con voz tipluda y penetrante y con ambas manos aparta la leve camisola que le cubre el pecho para mostrar al caritativo una llaga purulenta y repugnante. (33)

De nuevo nos enfrentamos con la visión de un narrador que lo conoce todo de los habitantes. Pero la visión ya no parece ser tan inocente ni casual. La ciudad está habitada por todo tipo de clases sociales; hay un caballero seguido fielmente por sus pajes, pero también moran en la ciudad tipos como el mendigo, cuyas acciones y aspecto físico sólo reflejan la miseria y la perdición y los animales que cohabitan el espacio con los humanos generan una imagen de una ciudad sucia. Vale la pena reafirmar lo que se mencionó antes, en palabras de González Ochoa: “la identidad está asociada con los espacios que habitamos, a los cuales asignamos significado; son los lugares con los que nos identificamos.” (34). El espacio configura a las personas; por ejemplo, después de haber analizado el campo como un lugar limpio, saludable, lleno de naturaleza y en el que abunda el trabajo, es imposible imaginar una figura como la del mendigo como habitante de la alquería de San Juan de los Reyes. El pasaje presentado es sólo uno de los muchos ejemplos acerca de los habitantes de la ciudad, pero a lo largo de todo el relato

encontramos doncellas, estudiantes, plañideras, arrieros, brujas, frailes, judíos, grandes señores, damas, ciegos, mayordomos, marqueses y un sinfín de individuos que se ven configurados por el entorno.

Además de los habitantes también hay que reflexionar un poco acerca de algunas actividades urbanas (aparte de las ya mencionadas, como el comercio y la oración) para ir construyendo el espacio. Pensemos en la Inquisición, parte vital de la ciudad colonial. González Obregón cuenta cómo el tribunal de la Inquisición se instaló en la ciudad en el año de 1571, y "Desde ese día comenzó el pavor entre sus buenos habitantes. ¡Ay de los herejes, de los blasfemos, de los sectarios de la ley de Moisés! ¡Ay de los embaucadores, de los brujos y de los hechiceros!" (106). En *Sor Adoración* se describe un auto de fe en el que una serie de individuos son condenados. El lugar destinado para estos actos era la Plaza Mayor y era presenciado por las autoridades y por el pueblo como un espectáculo de instrucción moral. Presento un pasaje de la novela del capítulo L:

Ahí un infeliz pasea su mirada imbécil por los ámbitos del tablado, allá otro reta a las muchedumbres agolpadas en las azoteas y balcones de las casas vecinas. Este no confesó presto y ha perdido el movimiento de un brazo en el potro, aquel prorrumpe en ahullidos y atroces blasfemias y ha sido menester amordazarle; una bruja negra sonríe desvergonzadamente mostrando una ringlera de dientes blancos; una morena, con cálida sangre moruna en las venas yergue, bajo la tela tosca y amarillenta del sambenito dos pechos duros, de pezón que pugna por mostrarse fuera. (58)

El pasaje describe el paso de aquellos condenados por la Inquisición. La ciudad es hogar de tentaciones, lujurias, maldad y pecado, como lo demuestran estos personajes. La descripción narra con detalle cómo son las miradas, los movimientos, el sentir y el aspecto físico de estos individuos. Lo anterior ayuda a que el lector haga una construcción espacial. Además, se hace mención de lugares específicos en ese acto de la plaza, por ejemplo el tablado, los balcones y las azoteas. Pero me detengo en aspectos que llaman la atención, por ejemplo la paleta cromática utilizada para hacer contrastes como el de la bruja negra con unos dientes blancos, lo cual nos

hace recordar lo plástico. Pero el personaje que más llama la atención es el último, es decir, la mujer morena y mora. Esta mujer porta el sambenito, es decir, la prenda destinada para los condenados, pero bajo esta tela desgastada resalta la imagen de unos senos firmes con los pezones alzados. Quizá sea la imagen más erótica del texto. Además del carácter plástico de la imagen, no podemos más que pensar en una mujer que induce a cometer el pecado, igual que la ciudad, un lugar en el que reinan este tipo de tentaciones de tipo carnales.

La imagen con la que termina este capítulo en el que se narra el cortejo de los condenados es la que resume de una manera concisa cómo se concibe en el texto el espacio urbano. Cito el pasaje: “Sobre tanta podredumbre la noche prende purísimos brillantes en el terciopelo de su manto imperial.” (59). La ciudad representa esa podredumbre habitada por seres incorregibles que únicamente inducen al pecado, pero, a pesar de ese mundo terrenal que parece no tener salvación, arriba existe un plano celestial, un espacio descrito con un adjetivo relacionado con la pureza y lo sagrado. La imagen de ese cielo estrellado y majestuoso podría indicar que existe un consuelo más allá de lo transgresora e insalvable que pueda parecer una ciudad como la capital de la Nueva España.

Tal vez el escenario más importante dentro del espacio urbano es la corte. En el capítulo “La corte de los virreyes” de la *Historia de la vida cotidiana en México*, Iván Escamilla dice que la corte es “el asiento de gobierno de un reino” (372). El representante del rey en la Nueva España habitaba este espacio, así entendemos la magnitud y la fuerza de un lugar que se posicionó como centro de poder en el entorno urbano. Es en el Palacio Virreinal donde se desarrolla gran parte de la acción de este relato. Aquí de nuevo la visión del narrador es de conocerlo todo, nos brinda imágenes de todo lo que sucede: “Los salones de palacio resplandecen. Brillan en mil luces las arañas colgadas de la techumbre de cedro, y los candelabros que adornan los rincones. Espejos venecianos reproducen al infinito las escenas del sarao.” (67). El narrador sabe qué

ocurre dentro de las cortinas y las puertas, de dónde provienen y para qué sirven los artefactos que adornan el palacio, cuáles son los colores de las cosas. También vemos que en esta descripción abunda el lujo y la luz en los artefactos. La corte habitada por personajes lujuriosos, como el marqués o algunas damas, indica que eso que brilla sólo es una falsa impresión, detrás sigue estando la podredumbre que inunda la ciudad. Pero también en ocasiones el narrador nos da indicios que ayudan a entender a los personajes: “En su blanco lecho de virgen, hasta ahora horro de tentaciones, Clara Isabel duerme un sueño agitado.” (53). Los aposentos en la corte de la protagonista son reflejo de su espíritu incorrupto, como se aseveró anteriormente con relación al color blanco. Entonces se entiende que aunque el narrador quiere dar una impresión de que sólo brinda las descripciones sin tintes subjetivos y apegados a la objetividad y a la erudición, siempre hay algo que lleva al lector a desentrañar su punto de vista, que a fin de cuentas, se proyecta en el de los personajes.

Antes de agotar la discusión sobre el narrador me gustaría hacer mención de otros elementos descritos ampliamente. Los eventos públicos también aparecen frecuentemente en el relato: fiestas, autos de fe, procesiones, caminatas, misas y mascaradas son para Clara Isabel el pan de cada día. Por ejemplo, un pasaje de una procesión:

Ve Clara Isabel deslizarse la procesión, gusano de luz vestido de seda y oro que arrastra por las calles vestidas de flores. De los balcones penden colgaduras y tapices policromos. Flamean al viento gallardetes y banderolas sobre los nichos devotos que coronan las casas. Lluvia de pétalos cae de los ventanales y de las azoteas bien caldeadas por el sol mañanero, sobre la procesión que se arrastra lentamente, gravemente.... (43)

Confirmamos lo que indica John S. Brushwood en su obra *México en su novela: una nación en búsqueda de su identidad*, cuando afirma que los colonialistas: “mostraron interés en recrear artísticamente un pasado que tenía para ellos el encanto obsesivo de una antigüedad.” (324). Algunas de las descripciones del espacio que ofrece el narrador, proyectan una obsesión y un amor por retratar cómo era la vida cotidiana en el pasado mexicano. Sin embargo, en este pasaje

de la procesión sería ingenuo pensar que la figura del gusano no tiene un significado. Se ha visto de manera reiterada la figura de un animal que reptaba; entonces pensar en una procesión que asemeja la figura de la serpiente recuerda temas como los que se trataron cuando se habló de este reptil asociado con la maldad por el cristianismo. Y no queda duda de ese ambiente lujurioso que se vive en la ciudad después de la procesión, porque una vez terminada, todos se reúnen en la Corte y se viven momentos como los siguientes:

Los marqueses jóvenes galanteaban a las damas; aquí se oye un madrigal que suspira un labio a un oído sonrosado; allá un bigote se posa sobre una mano blanca; un pañuelo de batista cubre prestamente una boca que sonrío; dos labios gustan hipocrás en la misma copa. A la sombra de un enorme tabor chino el Marqués ha besado a Lucinda en la boca.... (46)

Estas descripciones espaciales también permiten comprobar la influencia, para un escritor colonialista, de otros textos de años anteriores que se mencionan en el capítulo 1 de esta investigación, como el caso de *México viejo* de González Obregón. Es fácil encontrar vestigios de algunas temáticas tratadas en esa obra, por ejemplo el auto de fe de 1664, las descripciones de palacio, la importancia del mercado de Tlatelolco o los conventos femeninos, por sólo mencionar algunos. A este proceso de describir la realidad, Zubiaurre lo denomina función mimética, a la que se le añade una función informativa y transmisora del saber (44); aquí además reitera la importancia de la novela histórica como antecedente del colonialismo.

Y ahora, con la intención de explicar una importante función del espacio, incluyo a continuación otra descripción del narrador en el capítulo XXXVII:

La plaza va quedando desierta también. Levantan sus tiendas los mercaderes, sus cabañas los arrieros. Se prenden unas antorchas en los puestos de comestibles. Una esquila rememora los plácidos atardeceres de la campiña. Un alguacil cruza la plaza. Croan las ranas en las aguas malolientes de las acequias vecinas. (39)

Si este capítulo fuera omitido del relato, no cambiaría la trama del texto. Es por eso que es importante analizarlo. De acuerdo con Zubiaurre la función del relato denominada narrativa, “añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último,

da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento” (45). Esta función narrativa es de suma importancia para el estudio de la novela corta. Las descripciones espaciales le dan un ritmo más lento a la narración y frenan la llegada del desenlace, dan una pausa al relato, gran diferencia con la velocidad del cuento. Para entender el conflicto espiritual de Clara Isabel no necesitamos saber cómo los mercaderes recogen sus tiendas, sin embargo, estas descripciones dan claves para que el lector profundice en el relato. Por ejemplo, en esta cita vemos cómo el narrador vuelve a dar indicios de esa visión subjetiva en la que enaltece una nostalgia por la vida campestre y da señales de estar en una ciudad sucia y maloliente. La esquila que evoca el sentimiento de añoranza aparece en ese contexto urbano desagradable, esa falta de correspondencia es la que nutre el surgimiento de un sentimiento de melancolía.

Ya que se tocó el tema del narrador ahora me centraré en algunos personajes que dan descripciones del espacio. Para Zubiaurre: “la mirada se convierte en la verdadera responsable de la organización (subjetiva) del espacio.” (23). El punto de vista del narrador es importante, pero esa mirada que otorgan los personajes también es condicionante para entender el relato. Hemos visto cómo, en ocasiones, el narrador simula mantenerse neutral, pero no es así. En cambio, los personajes sí expresan su focalización interna sin tratar de disfrazarlo. Comienzo con el caso de doña Soledad. A pesar de habitar la ciudad, ella está consciente de que la ciudad corrompe y advierte a Clara Isabel lo siguiente:

— Habrás visto que todo es miseria en la Corte. Más feliz te encontrabas, sin duda, en la alquería. Todo zozobra y fatiga en la ciudad. Nuestros pies bordean el abismo y un mar de concupiscencias amenazan ahogarnos en sus pestilentes ondas. *¡Libera nos domine!*. (34)

Vemos que permanece la visión de un campo idílico, superior en calidad a la vida en la ciudad. Llama la atención que doña Soledad advierte que la ciudad causa sentimientos de inquietud y de angustia: se vive en la incertidumbre. Quizá no sea arriesgado afirmar que es el mismo sentimiento que embargaba a algunos de los habitantes de la capital del México

posrevolucionario. El espacio literario cumpliría con una función de proyectar algunas percepciones de la realidad social del presente. En las palabras de doña Soledad también encontramos un temor por las tentaciones carnales que sólo se viven en la ciudad, se presentan como algo muy atractivo, pero a fin de cuentas guían a la perdición corporal y espiritual, basta recordar los citados ejemplos de la figura de serpiente en la procesión o la mujer condenada por la Inquisición.

Finalmente analizo la visión de la protagonista del relato. Hemos visto cómo, durante su vida en el campo, Clara Isabel sólo conoce la vida urbana a través de lo que le cuentan e imagina. También ya se habló del primer contacto de Clara Isabel con la ciudad y cómo doña Soledad se encarga de darle un negro panorama de lo que se avecina en su nueva vida. Pero es hasta el capítulo XLIII cuando conocemos la perspectiva de la ciudad de Clara Isabel.

Transcribo parte del diálogo que tiene con el conde:

— Y ¿vuesa merced, señora mía? La veo más pálida y más enflaquecida que cuando la conocí en el campo.

—El aire de la Corte sienta mal a mi cuerpo.

—El aire de la Corte aniquila también las potencias del alma.

—Quise, señor Conde, saber de la ciudad. Imaginábamela cosa distinta de lo que es. Ciudad fantástica, ciudad maravillosa, ciudad única....

—Y la encuentra vuesa merced sucia, vulgar, podrida en las entrañas. Es joven y ya seminario de vicios. Se entrega como cortesana al recién venido. Todo eso que mira vuesa merced, oro, sedas, terciopelos, tafetanes y brocados encubre el cuerpo muerto que ya hiede. Malos vientos nos soplan de España.....

—Vine a ser útil a mis semejantes. Vine con ansia inextinguible de saber y de amar.

—Y ahora añoráis las tardes plácidas de la alquería y las mañanas envueltas en un manto de luz y los campos florecidos de amapolas y la campanita de plata de la iglesia.

—Las horas tranquilas de mi niñez sin preocupaciones ni ahogos. Las horas de ternura que pasaba al lado de mi padre. En tanto que aquí....

—El demonio acecha por todas partes, la tentación nos cerca y es menester combatir sin momento de tregua. (47-48)

Consideré necesaria la inclusión de este diálogo porque refleja el sentir de Clara Isabel, además conocemos también el punto focal de un personaje de la corte. Primero hay que resaltar el decaimiento físico y de ánimo de la protagonista, recordemos que el espacio configura al individuo, ella misma atribuye su malestar al entorno de la corte. Después vemos la decepción

de Clara al romper sus utopías en torno a la vida urbana, antes de conocer la Ciudad de México ella la calificaba con adjetivos como única, maravillosa y fantástica. Recordemos también que para la doncella también hay cosas que parecen atractivas, como la presencia del virrey, pero a fin de cuentas ella sabe que son pecados y tentaciones que la corrompen y terminarán por guiarla a la perdición. Finalmente se reitera esa añoranza y nostalgia por la vida que una vez se tuvo y que parece lejana.

En este diálogo la percepción del conde también deja muchas pistas para el análisis espacial. Su punto de vista resume todo lo que se ha tratado en este apartado. Lo considero adecuado para redondear y dar conclusión. Primero, el espacio es capaz de influir en el ánimo, el físico y la actitud de los personajes (el aire de la corte aniquila también las potencias del alma). En segundo lugar se reitera que hay una relación del espacio con la trama, le da sustento. Si la historia se desarrollara en el campo no existiría tal conflicto. Otro punto importante está relacionado con el programa de la literatura colonialista; Brushwood asegura que las dos motivaciones de los escritores de este grupo se consideraban como “un intento de evadir la confusa realidad de su tiempo o como expresión de un nuevo interés nacionalista” (325). Ambos nutrieron la escritura de los colonialistas, volverse hacia el pasado y recrear su estética, pero también con un fin propositivo, por ejemplo, cuando el conde advierte de esa ciudad acechada, en peligro constante y con necesidad de defenderse o de esa corte llena de lujos y oro pero podrida en el fondo. Como se terminará de explicar en el siguiente apartado, es sugerente hacer analogías con la realidad que atravesaba el país en la que la amenaza extranjera era vigente y la necesidad de crear una nación fuerte, fundada en raíces como la religión, eran prioridad.



4.4. En el convento de Santa Clara

Durante el siglo XVII el auge de conventos femeninos en la Nueva España fue un fenómeno notorio. Por diversos motivos muchas mujeres decidieron profesar, abandonar todas las relaciones y tentaciones del mundo y convertirse en esposas de Cristo. El convento de Santa Clara correspondía a la orden franciscana de las clarisas. Fue fundado en las últimas décadas del siglo XVI y se encontraba en la calle de Tacuba. Recordemos que el hecho de nombrar ya implica narrar, por ello conocer dónde hizo sus votos Clara Isabel ya ayuda al lector a crear imágenes de ese espacio.

Un breve paréntesis para hablar de las clarisas en la historia novohispana. De acuerdo con Josefina Muriel en su obra *Conventos de monjas en la Nueva España*, las clarisas fueron la segunda orden femenina en la Nueva España; aparecieron en la segunda mitad del XVI y no llegaron de España, sino que surgieron de manera espontánea en estas tierras (167). Viviana Arce Escobar en “Santas: modelos de mujer colonial” enfatiza que la figura de Santa Clara para las clarisas era símbolo de pobreza, pues esta mujer había abandonado todas sus riquezas para seguir los preceptos de San Francisco de Asís (69). Enfatizo también que los votos que siguieron los clarisas fueron obediencia, clausura, pobreza y castidad (15), este último dato fue tomado del texto “La vida conventual clariana: huerto de espirituales delicias o sepultura de vivas” de María Constanza Toquica. Además, por obvio que parezca, no hay que olvidar el simbolismo del nombre “Clara”, fuertemente asociado con virtudes como la pureza y la castidad. Todos estos datos

históricos verídicos son sólo para poner en contexto la orden y el convento al que se congregaba Clara Isabel y entender más de ese significado espacial.

La última escena en la ciudad es tormentosa para Clara Isabel. Después de sufrir el acoso del marqués y terminar de comprobar que vivir en la corte únicamente lleva a la perdición, el narrador relata cómo “Una cortina roja cubre la escena.” (72). Es uno de los episodios más visuales del relato, la plurivalencia de la palabra rojo hace que la asociemos con el pecado, la tentación, la sangre y la muerte. Valdría la pena detenerse en la figura de la hipotiposis: Pimentel cita a Fontanier para referirse a este recurso: “cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro.” (17). Es la analogía que podemos hacer con el carácter ecfrástico de la descripción; la escena de la cortina roja es una imagen que el lector fácilmente logra visualizar y poner en términos plásticos. Este símbolo de la cortina es un telón que activa un cambio de plano.

A raíz de los acontecimientos acaecidos, Clara Isabel toma la firme decisión de recluirse en el convento. La tercera parte del libro se presenta a manera de epílogo y narra cómo Clara Isabel cambia su nombre a Sor Adoración del Divino Verbo y se convierte por convicción en una esposa de Cristo. A pesar de ser un apartado muy breve en esta novela, la narración es suficiente para el análisis espacial y para seguir desentrañando claves del relato a partir del análisis. Poco antes de la tragedia, mientras tía y sobrina pasean, doña Soledad ya anticipa y predice las desgracias que le esperan a la doncella en el futuro, por lo que piensa que en el convento “estará tranquila y a salvo de las sollicitaciones del demonio, del mundo y de la carne.” (56). El convento parece ser ese lugar ideal, que, a pesar de estar dentro de la ciudad, es el único sitio seguro y de refugio ante una realidad tormentosa.

Ahora, como en los apartados anteriores, expondré de los imaginarios que rodean al espacio conventual. ¿Qué implicaba para una mujer del siglo XVII ingresar al convento? El

camino conventual requería renunciar a lo conocido, como la familia, con el fin “salir del siglo” y entrar en un nuevo mundo y literalmente recluirse para siempre tras los muros de un edificio, para dedicar la vida a la religión. Tal vez por eso Madame Calderón de la Barca afirmaba que entrar al convento “después de la muerte, es el acontecimiento más triste que puede ocurrir en este mundo” (56). Ingresar al convento quería decir alejarse del mundo conocido, remplazar todo por el amor a Dios y, como indica Asunción Lavrin en *Las esposas de Cristo*, implicaba para la monja enfrentarse sola al noviciado y a sus propios sentimientos (83). Además, vimos ya que para la clarisa era renunciar a sus riquezas para someterse a ciertos votos. Pero para Clara Isabel, más que un sacrificio o una renuncia, el ingreso al convento significaba una nueva oportunidad, una salida y un refugio para evadir todos los conflictos que la acechaban.

Hay que atender a algunos de los elementos que aparecen en estas páginas dedicadas al espacio conventual y que ayudan a que el lector construya la escena. El sacerdote que oficia la ceremonia “tiene las manos blancas y transparentes” (77); el blanco y la transparencia indican que el religioso es, pues, símbolo de dones como la pureza. Objetos que aparecen en este ritual que simula un matrimonio con Cristo como la corona, el velo, el anillo y la fuente de plata no ostentan tanta riqueza como los descritos en los pasajes de la corte, es decir, no existe ese lujo excesivo que a fin de cuentas esconde algo negativo. En la ceremonia, Clara Isabel también promete: “vivir bajo la Regla todo el tiempo de mi vida, en absoluta obediencia, sin nada propio, en castidad y bajo clausura” (78). Lo cual nos recuerda a lo que se mencionó párrafos antes acerca de las clarisas históricas.

“Así cambió Clara Isabel Suárez de Figueroa y Souza su apellido por el simbólico nombre de Sor Adoración del Divino Verbo, en el día glorioso de la Natividad de Nuestra Señora, ocho de septiembre del año mil secientos y tantos” (79). Es la frase con la que sabemos el momento en el que Clara Isabel toma los votos. Incluyo esta paréntesis únicamente para

reiterar una característica de la novela histórica. Recordemos cómo la inclusión en la diégesis de una temporalización recuerda al lector que el relato se ubica en un tiempo anterior al presente.

González Ochoa sugiere que espacio y sentido están relacionados, esto quiere decir que el espacio siempre tiene una carga de significado (41). No es casual que el convento, es decir, el espacio donde se puede entregar por completo a la religión, sea la salvación. Este epílogo no ahonda en grandes descripciones espaciales, se limita a ser una descripción de la ceremonia mediante la cual la novicia profesa. Se describen los objetos que se utilizan, la música, los asistentes, los sentimientos y los votos y promesas que se realizan. Esos elementos son suficientes para que el lector reconstruya una imagen del espacio sagrado en el que se está llevando a cabo el rito. González Ochoa también propone que “desde las épocas más remotas, en todas las sociedades humanas ha sido fundamental la cuestión del refugio, de la seguridad, del hogar” (21). Esta cita permite acentuar lo que se ha tratado de los imaginarios preestablecidos en torno a dicotomías como interior-exterior. Solemos pensar que los interiores brindan protección y refugio, por lo que, frente a la abrumadora ciudad, el convento parece ser el interior ideal.

Pero creo que en esta obra el sentimiento de refugio va más allá del carácter espacio cerrado que adquiere el convento. Desde finales del siglo XIX los conflictos espirituales y religiosos ya eran tema de la literatura, basta pensar en la novela corta *El enemigo* de Efrén Rebolledo. En el estudio introductorio de esta novela en el portal *La novela corta: una biblioteca virtual*, Fernando Morales Orozco dice que el paso acelerado de la modernidad “es culpable de que la atmósfera de recogimiento y meditación en que se encontraba la ciudad de México haya ido diluyéndose.” (s. pág.). Pocos son los espacios que en la ciudad del siglo XX se pueden encontrar para la meditación y la reflexión de índole religiosa, los artistas estaban conscientes de esto, para un conservador como Jiménez Rueda los espacios religiosos podían significar esos

últimos lugares vivos en la ciudad en los que se podía encontrar refugio ante la adversidad, a pesar de que muchos eran transgredidos.

El padre de Clara Isabel completamente decaído se entristece ante el ingreso de la novicia: “un viejo abotagado por la gota llora como un niño a los pies de un Cristo que abre amorosamente los brazos.” (79). El México de los años 20 buscaba una identidad, muchos creadores encontraron esa mexicanidad en el pasado prehispánico, para los colonialistas el pasado virreinal fue el lugar ideal de encuentro con las raíces. Y, a fin de cuentas, el catolicismo es la característica regente del mundo virreinal. Entonces, en esa búsqueda de actualización y entendimiento del pasado para fomentar soluciones en el presente, el hecho de encontrar en el consuelo de la religión una fuerte raíz de lo mexicano no es una idea absurda.

Para Martínez Carrizales, las narraciones colonialistas tienen indicaciones que “funcionan como normas de lectura y, sobre todo, legitimación de su propia perspectiva sobre el pasado y su importancia en el presente.” (203). Se vuelve a acentuar que las narraciones de los colonialistas no eran inocentes ni únicamente con un propósito de deleite literario o de demostración de amplia erudición. Desde su trinchera los colonialistas también proponían soluciones para los problemas que acechaban a un país posrevolucionario en intentos de reafirmarse, defenderse y reconstruirse. Tal vez para el escritor colonialista el refugio en el convento, es decir, la vuelta a los estamentos religiosos podía ser indicador de posibles soluciones, al menos espirituales, ante las tinieblas políticas, económicas, sociales y emocionales que parecían difíciles de disipar.

Conclusiones

La producción de novelas cortas con temática colonialista fue abundante en el siglo XX. Desafortunadamente, poco apreciadas. *Sor Adoración del Divino Verbo* entra en ese grupo. Son obras escritas en años críticos y tensos para la historia mexicana que ofrecen su propia respuesta a la problemática y a las exigencias del momento; sin embargo, tal vez por alejarse a un pasado remoto y estar vinculadas con una erudición histórica, han pasado casi inadvertidas en la historia de las letras mexicanas y no han sido tan reconocidas como otras tendencias, entre ellas, la narrativa de la Revolución, que, por atender asuntos más cercanos al momento, podía crear más empatía con el receptor. Ese hueco y desinterés en el estudio de la literatura mexicana me motivó a iniciar una investigación que se centrara en estos temas.

Al iniciar esta tesis mi primer interés se enfocó en la representación de la ciudad colonial en una obra virreinalista. Elegí *Sor Adoración* porque, al presentar abundantes escenarios, la consideré como un ejemplo óptimo para realizar un análisis espacial. En un principio, la hipótesis fue demostrar cómo la novela corta de motivo colonialista permitía la creación de espacios y ambientes. Al ser un género relacionado con la brevedad, tendemos a pensar que no hay tiempo para que la narración se detenga a describir ampliamente. Comprobamos cómo la novela corta no se permite las mismas licencias que se da la novela extensa para detenerse a hacer una descripción larga, sin embargo, sí hace descripciones concentradas que permiten que el lector pueda configurar y construir espacios. La novela corta colonialista brinda las herramientas necesarias para crear espacios detallados.

Pero en esta investigación vimos que llegar a esa conclusión no fue tarea sencilla. Fue necesario recorrer todo un camino para poder dar una explicación y una comprobación de esa hipótesis. En ese andar, y focalizados en comprobar lo anterior, fue inevitable no seguir otros

caminos que permitieron formular otras conclusiones y cumplir con los objetivos planeados al inicio de la investigación.

El vínculo con la plástica es innegable. Ya sea porque el colonialismo fue una tendencia que no sólo ocurrió en las letras, o porque se nutrió de otras corrientes fuertemente vinculadas con lo visual como el modernismo, logramos también concluir que la formación de espacios en la narrativa colonialista dota al lector de esos “ojos” que permiten que construya imágenes representativas de lo que está leyendo. *Sor Adoración* crea imágenes del entorno rural: conocimos el melancólico San Juan de los Reyes a través de la paleta cromática y de figuras retóricas y sinestésicas. Además, entramos a la ciudad novohispana del siglo XVII, que sí, era grandiosa, pero también albergaba los peores pecados, peligros y tentaciones. Terminamos en el espacio conventual, donde el refugio espiritual dio una respuesta esperanzadora a las crisis emocionales y físicas de Clara Isabel.

A través del análisis espacial se logró ahondar en otros temas. Vimos cómo la generación tuvo un carácter evasivo, pero no en un sentido negativo, sino como una búsqueda en el pasado de las raíces para la construcción de una identidad nacionalista. Cuando se ahonda en búsquedas de ese tipo cada quien encuentra su propia solución. Por ejemplo, los muralistas encontraron en el pasado indígena las raíces de la identidad nacional. El escritor colonialista indagó en el pasado hispánico. Y si nos preguntamos, ¿qué predominó en la vida cotidiana de los siglos coloniales?, coincidiríamos en que la respuesta es la imperante vida religiosa.

En el mundo colonial absolutamente todo estaba regido por la religión. Herencia o reminiscencia del mundo medieval, Nueva España vivía por y para el catolicismo. Por lo cual no es absurdo pensar que los colonialistas encontraron en la religión, cotidianeidad del pasado hispánico, una solución a los problemas de su presente. Esa evasión que se mencionaba era mirar a la religión como una salvación de tipo espiritual para la problemática, violencia,

inestabilidad y caos del México de los primeros años del siglo XX. Y lo anterior lo deducimos a partir de análisis de espacios que sí permite un género breve. Clara Isabel encuentra refugio en el convento, es decir, en el espacio religioso. Ahí halla la solución y la tranquilidad ante al caos de su vida. Los diferentes espacios por los que transitó Clara Isabel también nos dejaron comprobar otras ideas en torno al análisis de las dimensiones estilística, simbólica y narrativa del espacio. Estos ambientes configuran al personaje y eso es inevitable.

La novela corta no ha sido profundamente estudiada, quizás porque tenemos miedo de aquello que no nos da certeza y que no podemos clasificar de una manera exacta. En especial, la novela corta colonialista, al estar en ese limbo entre cuento y novela (y como ya vimos, también muy cercano a otros géneros como la prosa poética), resulta terreno pantanoso para el estudio. Quizás también por eso es común encontrar opiniones contradictorias como aquel cuestionamiento que me hice en la introducción en cuanto a la brevedad como insuficiencia para desarrollar ambientes y descripciones espaciales profusos. Pero con este análisis comprobamos que la novela corta sí profundiza en la construcción de espacios, y éstos se pueden interpretar. Permiten que se conozca la postura de un Julio Jiménez Rueda prohispanista; también dejan entender cómo un grupo erudito que, ante las crisis y exigencias de su época, desde su trinchera, da una solución espiritual. Un análisis como este también ayuda a que entendamos el estilo y la estética de un grupo heredero del legado porfiriano pero también envuelto en un siglo nuevo y vanguardista.

En esta investigación también pudimos comprobar cómo la novela corta del colonialismo tuvo varios antecedentes; no surgió de la nada. Vale la pena ahora recordar la estética del modernismo que se ve reflejada en el lenguaje, el gusto por la prosa poética y en la fuerte herencia de la plástica. También la novela histórica deja un gran legado a los colonialistas. Se recuperan características como el diálogo con lo documental, la temporalización con un

pasado remoto, la influencia de lo público en lo privado y la evidencia del paso del tiempo en las descripciones.

Sor Adoración del Divino Verbo es sólo un ejemplo de toda la herencia que dejó el grupo literario de los colonialistas. Un grupo de hombres preocupados por cambiar el destino y dar soluciones ante los problemas de un país inestable. A la vista parece una obra inocente y que sólo se preocupa por no errar en la erudición, en ser estilísticamente buena o en resaltar el lenguaje arcaizante, sin embargo, vimos cómo a través el análisis espacial de un género breve también podemos abrir y transitar por diversos caminos. Esas sendas que incluso nos dejan entender la mentalidad de un conservador, Jiménez Rueda que encontraba en su pluma la manera de apuntar una solución esperanzadora y reconfortante para encarar el presente que le tocó vivir.

Bibliografía y otras fuentes

- Aboites, Luis y Engracia Loyo. "La construcción del nuevo estado, 1920-1945". *Nueva historia general de México*. México: COLMEX, 2010. 595-651. Impreso.
- Alba, Francisco de. "Nubes". *El Siglo Diez y Nueve*. 13 ago. 1882. 1. PDF.
- Alberti, Leon Battista. "Epígrafe". *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Por: Anthony Blunt. Trad. José Luis Checa. Madrid: Cátedra, 1983. 23. Impreso.
- "Alquería". *Diccionario de la Lengua Castellana*. Real Academia Española. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914.
- Alva Martínez, Ernesto. "La búsqueda de una identidad". *La Arquitectura mexicana del siglo XX*. Coord. Fernando González Gortázar. México: CONACULTA, 1994. 45-53. Impreso.
- Anderson Imbert, E. "1910-1925". *Historia de la literatura Hispanoamericana II. Época contemporánea*. 5ª ed. México: FCE, 1985. 78-80. Impreso.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.
- Arce Escobar, Viviana. "Santas: modelos de mujer colonial". *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014. 6-80. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. 2ª ed. México: FCE. 1975. Impreso. Breviarios, 183.
- Bajtín, Mijail. "Autor y personaje en la actividad estética". *Estética de la creación verbal*. 10ª ed. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1999. 13-190. Impreso.
- Bajtín, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-410. Impreso.
- Benedetti, Mario. "Tres géneros narrativos". *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968. 14-29. Impreso.
- "Blanco". *Diccionario de los símbolos*. Dir. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
- Brushwood, John S. "La tempestad gradual". *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Trad. Francisco González Aramburo. México: FCE, 1993. Impreso. Breviarios, 230.
- Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México. Durante una residencia de dos años en este país*. Trad. y pról. Felipe Teixidor. 15ª ed. México: Porrúa, 2014. Impreso. Sepan Cuantos, 74.

- Carballo, Emmanuel. "El Colonialismo". *Protagonistas de la literatura mexicana*. 5ª ed. México: Porrúa, 2003. 155-180. Impreso. Sepan Cuántos, 640.
- Cardona-López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003. Impreso.
- Castro Leal, Antonio. "Estudio preliminar". *La novela del México colonial*. 2ª ed. 2 ts. México: Aguilar, 1965. 11-31. Impreso.
- Chaves, José Ricardo. "Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. T. 1. México. UNAM-FLM, 2010. 109-127. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. T. 1. México: FCE, 1955. Impreso.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. Pról. Álvaro Matute. 2ª ed. México: FCE, 2008. Impreso. Vida y Pensamiento de México.
- Díaz Zermeno, Héctor. *De amistad y enemistad entre ateneístas y humanistas: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Julio Torri, Antonio Caso y Humberto Tejera en Torno a la biografía de Mariano Silva y Aceves 1887-1937*. México: Innovación Editorial Lagares, 2016.
- Domínguez Michael, Christopher. "La broma colonialista". *Nexos*. 1 de enero de 1989. Web. 15 de agosto de 2015. <<http://www.nexos.com.mx/?p=5314>>
- El Portero del Liceo Hidalgo. "Los del porvenir. Alberto Leduc". *El Siglo Diez y Nueve*. 10 nov. 1894. 1-2. PDF.
- Escamilla, Iván. "La corte de los virreyes". *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*. Dir. Pilar Gonzalbo. Coord. Antonio Rubial. T. 2. México: FCE- COLMEX, 2005. 371-406. Impreso.
- Estrada, Genaro. *Visionario de la Nueva España*. México: México moderno, 1921. Impreso.
- Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. 2ª ed. Navarra: Universidad de Navarra, 2003. Impreso.
- Fernández Rodríguez, Teodosio. "El pasado mexicano en la literatura 'colonialista'". *América Sin Nombre* 9-10 (2007): 67-74.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.
- García-Girón, Edmundo. "La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista". *El modernismo*. Ed. Lily Litvak . 2ª ed. Madrid: Taurus, 1981.121-141. Impreso.
- Garcíadiego, Javier y Sandra Kuntz. "La Revolución mexicana". *Nueva historia general de México*. México: COLMEX, 2010. 537-592. Impreso.

- Garrido, Antonio. "El espacio". *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2007. 207-237. Impreso.
- González Obregón, Luis. *México Viejo*. Pról. Óscar Castañeda Batres. México: Manuel Porrúa, 1976. Impreso.
- González Ochoa, César. *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014. Impreso. Colección de Bolsillo 42.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. *Sinestesias*. Madrid: Abada, 2013. Impreso.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. "Los tiempos de la historia: La representación de la colonia en tres novelas de la República Restaurada". Tesis Doctorado. UNAM, 2014.
- Presentación. *El evangelista*. Por Federico Gamboa *La novela corta, una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 2009. Web. 2 de mayo de 2017 <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/evtp.php>
- Presentación. *Sor Adoración del Divino Verbo*. Por Julio Jiménez Rueda *La novela corta, una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 2014. Web. 5 de mayo de 2014 http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=155&Itemid=160
- Hernández Luna, Juan. Prólogo. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Por Antonio Caso, et. al. 3ª ed. México: UNAM, 2000. Impreso.
- Hernández Sotelo, Anel. "Hipólito Villarroel y las enfermedades políticas de la Nueva España". *Boletín Cultural ENAH* 18 (2004): 13-24. Web.
- Iglesias, Jorge Eduardo. "En breve: modos de la novela corta en el cono sur". Tesis Doctorado. Universidad de Houston, 2012.
- Iriarte, Ignacio. "Barroco, Modernismo, Neobarroco". *Orbis Tertius* 20. 21(2015): 106-114.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. "Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. T.1. México: UNAM-FLM, 2010. 9-33- Impreso.
- "Otras vidas imaginarias: *Mencía* y *Sor Adoración del Divino Verbo*". *En breve: la novela corta en México*. Coord. Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014. 51-74. Impreso.
- Jiménez Rueda, Julio. "El 'colonialismo'". *Historia de la literatura mexicana*. 5ª ed. México: Botas, 1953. 296-297. Impreso.

- . “El colonialismo”. Entrevista por Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana* . 5ª ed. México: Porrúa, 2003.155-180. Impreso. Sepan Cuántos, 640.
- . *El México que yo sentí (1896-1960). Testimonios de un espectador de buena fe*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 2001. Impreso.
- . *Novelas coloniales*. Pról. Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso. México: Botas, [s.a.]. Impreso.
- *Sor Adoración del Divino Verbo*. México: Gómez de la Puente, 1923. Impreso.
- . *Sor Adoración del Divino Verbo*. Ed., presentación y notas Verónica Hernández Landa Valencia. *La novela corta, una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. [2014]. Web. 5 de mayo de 2014 <http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=152&Itemid=160>
- Krieger, Murray. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo—y la obra literaria”. *Literatura y pintura*. Coord. Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2010. 139-160. Impreso.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. Trad. Alejandro Pérez-Sáez. México: FCE, 2016. Impreso.
- León Cázares, María del Carmen. “A cielo abierto. La convivencia en plazas y calles”. *Historia del la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*. Dir. Pilar Gonzalbo. Coord. Antonio Rubial. T. 2. México: FCE- COLMEX, 2005. 19-45. Impreso.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Introd. Justino Fernández. México: UNAM, 1960. Impreso. Nuestros Clásicos, 16.
- Manrique, Jorge Alberto. *Guillermo Kablo: fotógrafo oficial de monumentos*. México: Casa de las Imágenes, 1992. Impreso.
- Mariscal, Federico. *La patria y la arquitectura nacional*. México: Stephan y Torres, 1915. Impreso.
- Martínez Carrizales, Leonardo. “Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM-FLM, 2010. 193-210. Impreso.
- Martínez, José Luis. “El colonialismo”. *Literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, 1995. Impreso.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999. Impreso.
- Miranda Cárabes, Celia, comp. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Estudio, ed. y notas Celia Miranda Cárabes. 2ª ed. México: UNAM, 1998. Impreso.

- Morales Orozco, Fernando. Presentación. *El enemigo*. Por Efrén Rebolledo. *La novela corta, una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. [2009]. Web. 5 de abril de 2017 <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/eein.php>>
- Muriel, Josefina. "Santa Clara". *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Jus, 1995. 167-191. Impreso.
- "Notas teatrales". *El Informador*. 19 feb. 1934: 7. PDF.
- Ocampo, María Luisa. "El teatro mexicano contemporáneo". *Antena*. 1 jul. 1924: 12. PDF.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM, 1994. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. "Inventario. Francisco Monterde y el colonialismo". *Proceso* 18 mar 1985: 52-53. Impreso.
- Pereira, Armando, coord. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. 2ª ed. UNAM, 2004. 263-264.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: UNAM-Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Ramírez, Fausto. "Los saldos de la modernidad y de la revolución". *Pintura y vida cotidiana*. México: Fomento Cultural Banamex- Conaculta, 1998. 245-350. Impreso.
- , "Modernización y modernismo: una realidad incómoda". *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-IIE, 2008. 13-22. Impreso.
- , "Vertientes nacionalistas en el modernismo". *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, 1986. 112-170. Impreso.
- Ramos, Luis Arturo. "Notas largas para las novelas cortas". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. T. 1. México. UNAM-FLM, 2010. 37-48. Impreso.
- Rebolledo, Efrén. *El enemigo*. Ed., presentación y notas Fernando Morales Orozco. *La novela corta, una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. [2009]. Web. 5 de abril de 2017 <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/eein.php>>
- Ribó Labastida, Ignasi. "Fin del idilio, principio de la novela". *Especulo: Revista de Estudios literarios* 33(2006). Web. 7 de mayo de 2017 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/fnidilio.html>>
- Riva Palacio, Vicente. *Monja y casada, virgen y mártir*. Ed. y pról. Antonio Castro Leal. 11ª ed. 2ts. México: Porrúa, 2013. Impreso. Colección de Escritores Mexicanos 18, 19.

- Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas... Siempre vestido de burra melancolía*. México: Universidad Iberoamericana, 1998. Impreso.
- Salado Álvarez, Victoriano. Prólogo. “Sor Adoración del Divino Verbo”. *Novelas coloniales*. Por: Julio Jiménez Rueda. México: Botas, [s.a.]. 59-64. Impreso.
- Salvador, Álvaro. “La literatura modernista y el espacio urbano”. *El impuro amor de las ciudades*. 2ª ed. Madrid: Visor Libros, 2006. 17-28. Impreso.
- “Serpiente”. *Diccionario de los símbolos*. Dir. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Trad. Manuel Silver y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- Sperling, Christian. “Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicanos”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. T.1. México: UNAM-FLM, 2010. 129-143. Impreso.
- “Teatro”. *La Falange*. 1 sep. 1923. 1. PDF.
- Tollinchi, Esteban. “Rubén Darío y el modernismo hispánico”. *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1945...* Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2004. 339. Impreso.
- Toquica Clavijo, María Constanza. “La vida conventual clariana: huerto de espirituales delicias o sepultura de vivas”. *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014. 15-29. Impreso.
- Tur Donatti, Carlos M. “La literatura de la Arcadia novohispana”. *La utopía del regreso: la cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*. México: INAH, 2006. Impreso.
- Valle Arizpe, Artemio. “El colonialismo”. Entrevista por Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 5ª ed. México: Porrúa, 2003. 155-180. Impreso. Sepan Cuántos, 640.
- Vázquez de Espinosa, Antonio, fray. *Descripción de la Nueva España en el siglo XVII por el padre Fray Antonio de Espinosa y otros documentos del siglo XVII*. 1624. México: Editorial Patria, 1944.
- Villoro, Juan. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Entrevista por Anadeli Bencomo. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. T.1. México: UNAM-FLM, 2010. 49-59. Impreso.
- Welleck, René y Austin Warren. “Géneros literarios”. *Teoría literaria*. Trad. José Ma. Gimeno. Pról. Dámaso Alonso. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1985. 271-285. Impreso.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE, 2000. Impreso.