



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

***ANTONIA Y CONFESIONES DE UN PIANISTA: DOS NOVELAS CORTAS DE
INICIACIÓN DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX***

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA

ANDRÉS ALBERTO MENDOZA GONZÁLEZ

ASESORA

DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

NOVIEMBRE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Astrid <3

*Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor...*

Lezama Lima

El mundo se te da en fragmentos / en astillas...

Mario Santiago Papasquiaro

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Maribel y Andrés, gracias por enseñarme a hacer todo y a hacerlo con amor.

Son mi motor más grande y siempre lo serán.

A mi hermano Carlos por su cariño y apoyo. Sin ti, definitivamente, esto no hubiera sido posible.

A mis abuelos, Obdulia y Félix. A su memoria ♥

A Bety Osorio, gracias por prestarme esa inmensa biblioteca y por todas las palabras necesarias, la orientación y el cariño.

A Astrid, gracias por compartir parte de tu esencia conmigo.

A mis otros hermanos: Arturo, Erick y Fernando; porque me han acompañado en el más importante proceso de formación y porque siguen alegrando mis días. GRACIAS por estar conmigo en las buenas, las malas y las peores.

A Dalia, por toda la motivación que me has brindado y el apoyo a lo largo de los años. A Victor, bro, agradezco mucho tener la oportunidad de compartir tantos momentos contigo.

A Emiliano, a quien admiro demasiado, gracias por tantas risas y apoyarme con todo el proceso que implicó el camino de esta tesis. Qué bonito fue conocerlos y qué dicha poder contar con ustedes. Mis últimos días como estudiante son los que recuerdo con mayor cariño y en todos esos recuerdos los veo a ustedes.

A Itzel, por enseñarme que la poesía es la vida misma. A Chucho, quien se mostró siempre atento a escucharme. A Ángel Escamilla y a Luis Ángel Cabrera: qué manera de vivir la vida, gracias por todas las experiencias. A mi tocaya Andrea, cuya sonrisa ilumina todo a su alrededor. A Nato, te quiero, perro. A Dani Salazar, amix, gracias, por tanto. A Ian y a Isma, gracias por esas tardes en los jardines de Ciudad Universitaria y todas las risas y momentos

de júbilo. A todos los que hicieron mis días alegres en la facultad y que me sonríen cada vez que nos volvemos a encontrar.

A Ana y a Pablo, que me enseñaron tanto y que les debo más. Gracias por alentarme a terminar esto, por creer en mí y por enseñarme que el mundo de las letras es una experiencia tan rica y tan reconfortante.

A los maestros que me demostraron la importancia y el impacto de sus trabajos: Eduardo Casar, Teresa Miaja, Manuel Garrido, Eugenia Revueltas, Rafael Mondragón, Anadeli Ramírez, Daniel Gutiérrez, Jorge Aguilera, Sofía Kamenetskaia, Axayácatl Campos y Juan Coronado... De ellos aprendí que, además de una labor social, la docencia es una forma de compartir la vida y una constante experiencia de aprendizaje.

Especialmente gracias a Blanca Estela Treviño, por el aliento, la guía y el apoyo para culminar este trabajo, así como lo mucho que he aprendido de ella y por lo que estaré por siempre agradecido. También, gracias especiales a mis sinodales: Gustavo Jiménez Aguirre, por su trabajo detrás de <www.lanovelacorta.com> y los volúmenes de *Una selva tan infinita. La novela corta en México*, que sirvió de guía para el análisis de los textos elegidos para esta tesis. A América Viveros, qué manera de contagiar el cariño por la literatura y por sus siempre atentas y cálidas atenciones. A Ricardo Martínez, por sus apreciables observaciones, su tiempo y su manera de motivarme a continuar en este mundo de las letras. A Daniel Gutiérrez, por darle pies a este proyecto y enseñarle a caminar.

A la UNAM y a la Facultad, cuyos espacios recordaré siempre con anhelo y una sonrisa.

Por mi raza hablará el espíritu.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	7
I. LA NOVELA CORTA: “UN GÉNERO INTERMEDIO Y ESCURRIDIZO”	17
II. EL <i>BILDUNGSROMAN</i> : LA NOVELA DE INICIACIÓN	31
<i>III. ANTONIA</i> DE IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO Y <i>CONFESIONES DE UN PIANISTA</i> DE JUSTO SIERRA: ANÁLISIS COMPARATIVO	42
III. 1 La historia surge alrededor de un personaje único, un solo protagonista sobre el que se tejen los hilos de la trama	47
III. 2 Limitación de la cronotopía: el tiempo y el espacio en el que suceden las novelas	58
III. 3 Un ser desvalido o asombrado que cuente su verdad	61
III. 4 En este tipo de novelas debe existir un equilibrio entre acción y descripción.....	65
III. 5 Las características del <i>Bildungsroman</i> en <i>Antonia</i> y <i>Confesiones de un pianista</i>	72
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIOGRAFÍA	92

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XIX fue una época prolífica para la literatura mexicana. Se escribió una gran cantidad de textos inspirados en diversas corrientes literarias, como el romanticismo, el cual, aunque tuvo una mayor presencia en la poesía, nos legó relatos que utilizaban “elementos de leyendas, novelas cortas, cuadros de costumbres, impresiones y crónicas que enriquecieron el panorama de la prosa mexicana” (Adame, Dulce, y Treviño 9); el realismo, que empezó a narrar las distintas maneras de vivir la cotidianidad de la sociedad mexicana; así como la variante que llevó sus postulados estéticos al extremo: el naturalismo, que mostró, a través de distintas narraciones, la crueldad a la que las clases más vulnerables se enfrentaban; el modernismo, la etapa en que la literatura hispanoamericana fue más universal, tanto que para “el ámbito europeo y estadounidense, lo modernista es lo vanguardista, aquello que para un hispanoamericano viene después del modernismo” (Chaves 231); o qué decir del decadentismo y toda la literatura finisecular, que a partir de temas como la muerte, la desesperación, el deseo desenfrenado y la soledad desarrolló nuevas formas de narrar y de concebir el arte y la creación estética.

Diversas formas literarias como el cuento, la novela, la poesía, la dramaturgia y la crónica hacían el día a día de los lectores mexicanos decimonónicos. Estos textos aparecían especialmente en publicaciones periódicas, ya fueran diarios, semanarios o suplementos literarios, y revistas tan icónicas, como *El Renacimiento* (1869), *Azul* (1894-1896) o *La Revista Moderna* (1898-1903).

Sobre las obras que componen el corpus de esta tesis, *Antonia* y *Confesiones de un pianista*, podemos señalar, en primera instancia, que se publicaron entre los años 1872 y 1873 en el mismo medio de difusión: *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras*

Materiales (1871-1873), dirigido por Gustavo Goddawa, a quien Altamirano dedicó *Antonia*. Existen rasgos en las obras de Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra Méndez que nos permiten afirmar que ambas novelas fueron realizadas con conciencia estética y del tipo de novela que estaban tratando. Así, esta tesis busca desentrañar y exponer algunos de los mecanismos formales y de contenido que las configuraron como novelas cortas y novelas de iniciación.

Este estudio es pertinente porque *Antonia* ha sido muy poco estudiada por la crítica literaria; cuando este proyecto comenzó únicamente había una tesis cuyo enfoque principal era la novela de Altamirano. En dicho estudio, el autor, Dante Ortiz López, realizó una comparación de la obra de Altamirano con *El principio del placer* (1972), novela de José Emilio Pacheco, a partir de un análisis detenido de los personajes, para concluir que la influencia de Altamirano en el libro de Pacheco es evidente.

De la misma forma, hace poco se publicó otra tesis que se centra únicamente en la novela de Altamirano y que la analiza desde la perspectiva del *Bildungsroman*. El trabajo realizado por Blanca Andrea Corona Muñoz resalta la importancia de establecer un hilo de estudio sobre las novelas de iniciación en México. En su tesis, que lleva por título *Antonia (1872), Novela de formación de Ignacio Manuel Altamirano* (2018), la autora hace una revisión sobre la crítica del *Bildungsroman* en México y demuestra que, al ser un género analizado especialmente en la literatura del siglo XX, existe un hueco en los estudios sobre el tema en la época decimonónica.

Entre los trabajos más destacados y que nos brindan un panorama cronológico de este tipo de novelas en el siglo XX, podemos encontrar el texto de Juan Antonio Rosado, “Ritual de balazos. Iniciación y aprendizaje en la novela de la Revolución mexicana”, que se centra en la primera mitad del siglo pasado y en obras como *¡Mi general!* (1934), de Gregorio López

y Fuentes, o *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), de José Rubén Romero. En cuanto a la segunda mitad del siglo XX, un estudio que arroja luces sobre la configuración de este tipo de novelas fue el que realizó Danilo Santos López: “El *Bildungsroman* urbano: apuntes sobre la narrativa de formación en Santiago de Chile y Ciudad de México”, el cual, revisa en el caso de México dos obras: *Compadre lobo* (1977) de Gustavo Sainz y *Las batallas en el desierto* (1981), la más famosa novela de José Emilio Pacheco, que encaja muy bien como un libro que sigue de lleno la tradición que esta tesis busca esbozar, ya que, además de ser una novela de iniciación, es también una novela corta. Finalmente, Danilo Santos analiza textos más recientes como *Materia dispuesta* (1996) de Juan Villoro o *Educación a los topes* (2006) de Guillermo Fadanelli. El análisis de estos textos se realiza partiendo de la pregunta de qué tan importante es la ciudad como elemento de cambio para los protagonistas; a raíz de este planteamiento, existen varias dicotomías:

1. Diferencias de edad (los viejos en la aldea y los jóvenes en la capital)
2. Familia y desconocidos (de los hijos y parientes aldeanos se pasa a los jóvenes de la capital)
3. El mundo del trabajo (la división intelectual del trabajo sólo se permite en la metrópoli respecto al trabajo asignado en la aldea)
4. La cantidad de personajes significativos presentes en el mundo del espacio novelesco (pocos personajes en la aldea y una gran cantidad en la capital, lo que da origen a una novela de la complejidad) (Santos 173).

La figura de Justo Sierra ha sido analizada principalmente desde una perspectiva político-social, pues fue un personaje decisivo en el desarrollo de la educación durante el gobierno de Porfirio Díaz, además de que fue el fundador de la Universidad Nacional de México.

Gustavo Jiménez Aguirre ya ha señalado la importancia de *Antonia* y de *Confesiones de un pianista* como obras fundacionales para el estudio de la novela corta en México, pero considero que la investigación de la que me ocupo es el primer acercamiento comparativo y analítico de ambas novelas, vistas desde la perspectiva de la novela corta y la novela de iniciación.

Por su parte, Andrea Corona Muñoz señala *La novela de un colegial* (1868) —obra que también escribió Justo Sierra—, *Confesiones de un pianista*, y *Antonia*, como novelas fundacionales del *Bildungsroman* en México. Sin embargo, para ella *La novela de un colegial* es un mero esbozo de lo que sería el *Bildungsroman*, pues aunque contiene elementos de este tipo de novelas —narrador en primera persona, un relato en retrospectiva, así como la iniciación amorosa— la autora afirma que: “no es una novela de formación, pues el personaje no se constituye por el encuentro con otras entidades, ni se percibe un cambio que contribuya a la formación de su conciencia e identidad” (Corona 32). Por lo anterior, podemos constatar que tanto *Antonia*, como *Confesiones...* necesitan estudiarse como culmen del esfuerzo de escritores de la novela de iniciación, un tipo de novela que proviene de literaturas europeas como en el caso de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) o *David Copperfield* (1850). Esta tesis busca sentar las bases para la realización de una investigación más exhaustiva sobre el comienzo y el desarrollo de la novela corta y de iniciación en la literatura mexicana del siglo XIX.

Ahora bien, mi primer acercamiento a estas novelas fue durante el curso de Literatura Mexicana del Siglo XIX, impartido por Blanca Estela Treviño en la Facultad de Filosofía y Letras. Ambas obras me impresionaron por su calidad literaria y por su brevedad: divididas en capítulos, contaban en pocas páginas historias muy completas, con pocos personajes, pero bien definidos y exponiendo situaciones que invitaban a la reflexión sobre el amor y los

procesos que llevan a su formación. Ésta es una de las características del *Bildungsroman* — así lo explico en el segundo capítulo de esta tesis— pues las novelas de iniciación tienen una intención didáctica, ya que, a través de las vivencias de los personajes en el mundo de ficción, los lectores pueden aprender sobre los mecanismos de iniciación y adaptación a la sociedad.

Me sorprendió encontrar en *Antonia* una prosa sin las acostumbradas digresiones morales sobre el bien social o los cuadros de costumbres que exponía Altamirano en sus novelas, pienso específicamente en *Clemencia* (1869) y *La Navidad en las montañas* (1871). Esta novela corta está centrada en la figura de Jorge, un adolescente que se enamora por vez primera y sufre las consecuencias de su también primera desilusión. Sin duda alguna puedo decir que *Antonia* es la obra de Altamirano que más he disfrutado, porque encuentro entre sus páginas una perfecta armonía entre la descripción y la acción.

En las descripciones que hace el narrador sobre los espacios en los que ocurre la diégesis podemos encontrar desde ambientes bucólicos, hasta paisajes románticos y descripciones realistas de la vida rural. No obstante, la trama no deja de fluir entre pasajes humorísticos y reflexiones sobre el despertar del amor en el protagonista. Me agrada también que éste no sea un personaje maniqueo, o que se comporte con características que lo definan como alguien que es plenamente “bueno” o “malo”; Jorge tiene aciertos y errores, contradicciones; y es a través de esta experiencia como involucra el proceso de aprendizaje y va conociendo su lugar en el mundo, su personalidad y las expectativas que lo motivan a darle sentido a su existencia.

Sobre *Confesiones de un pianista*, de Justo Sierra, puedo decir que la fluidez con la que suceden los acontecimientos y la polifonía presente a lo largo de la novela, fueron las primeras características que identifiqué como elementos de análisis. La obra de Sierra sucede en episodios breves, en los que se construye la figura de un artista —Antonio— quien, al ir

a la ciudad para comenzar con su educación como músico profesional, también afronta las consecuencias del amor formativo, aunque la desilusión que él experimenta está más bien relacionada con el proceso de identidad. El protagonista esboza un camino que va encontrando reveses y que, sumados a su personalidad melancólica, nos dejan una sensación de fracaso. No podía tampoco dejar de encontrar rasgos modernistas en la escritura de esta novela. Si bien, no se trata de un cuidado preciosista de la prosa, el tratamiento del lenguaje es claramente poético y la amplia cultura de Sierra sale a relucir entre referencias mitológicas y de literaturas europeas. No había leído antes un texto decimonónico que se sintiera tan actual en su forma de construir la diégesis. Igualmente, lo disfruté y lo disfruto muchísimo cuando lo releo.

La obra de Justo Sierra es una verdadera apuesta experimental para su tiempo. Creo que los elementos más innovadores de esta novela corta son la fragmentación y la polifonía, recursos literarios que están presentes en casi toda la literatura mexicana canónica del siglo XX. El joven Sierra —no tenía más de 24 años cuando escribió esta novela— anticipa el estilo modernista. Este escritor trabajó su pluma primero con la poesía y después con la prosa. *Confesiones...* posee elementos que demuestran conocimiento poético, visible en su intertextualidad: poemas escritos por famosas figuras del romanticismo como Bécquer o Goethe; o piezas poéticas que escribió el mismo Sierra y que pone en voz de algunos personajes entre sus páginas, como el siguiente poema que escribe Ricardo, un personaje esencial para la trama porque representa, en la dicotomía romántica amor-pasión, al sentimiento y a la poesía:

Desdénname, yo te amo, mi orgullo está vencedor
¡oye mi última súplica, y callaré después!
No quiero que me ames ¡ay! no, yo sólo pido
besar arrodillado las huellas de tus pies.

Es cierto que es horrible sentir que se nos muere
el corazón, soñando con su imposible amor,
pensar que son sus besos del hombre que prefiere,
que partirás con otro tus horas de dolor...

Pero no importa, deja que antes que sucumba
contemple de tus ojos la luz crepuscular;
y tu mirada única recordaré en la tumba,
para alumbrar con ella mi triste eternidad (Sierra, *Confesiones* 54).

Las categorías planteadas para el estudio de estas novelas son más una guía que una norma; sin embargo, son un precedente para generar una categoría de análisis que justamente se llame “novela corta de iniciación”, de esta manera, esta tesis se vuelve un proyecto y una propuesta a nivel personal para tratar de ubicar, en el futuro, el origen y desarrollo de este tipo de novelas en la literatura mexicana del siglo XIX.

En el primer capítulo de esta tesis recopilé información sobre la novela corta, que ha sido identificada como un género oscilante, al menos en el ámbito de la literatura hispanoamericana, pues en las literaturas inglesa, francesa, alemana e italiana, se trata de un género bien delimitado e históricamente acoplado a sus tradiciones. Algunos críticos la han delimitado a partir de sus parecidos con el cuento y la novela “larga”. Oscar Mata, por ejemplo, define al género en *La novela corta mexicana del siglo XIX* (1999) por su extensión (entre 5,00 y 35,000 palabras) y lo señala como una pieza fundamental para el desarrollo de la narrativa en México. A menudo, los escritores de la novela corta en México no tenían una nomenclatura única para este tipo de novela, les llamaban “novelitas”, “esbozo de novela”, “esqueleto de novela”, etcétera, pero, según Mata, sí tenían una noción del género como tal. Algunos escritores contemporáneos, como Álvaro Enríque o Juan Villoro, aún defienden que

la novela corta es un género aparte y no una variación del cuento o de la novela. La crítica también ha señalado —como lo expongo en el primer capítulo de esta tesis— las características dramático-poéticas que configuran a la novela corta, que es un género de vital importancia para la literatura universal y latinoamericana, sobre todo si pensamos en obras como *La metamorfosis* (1915), *El extranjero* (1942), *El principito* (1943), *Aura* (1962), *La tumba* (1964) o *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1974), ya que siguen este formato para contar las historias que van entramando. Para encontrar información sobre este género, fueron sustanciales los tres tomos de estudios coordinados por Gustavo Jiménez Aguirre: *Una selva tan infinita. La novela corta en México* (2011-2014).

En el segundo capítulo, expongo las características de la novela de iniciación. La bibliografía utilizada para esta parte del estudio se nutre principalmente del trabajo de académicos europeos o de habla inglesa, aunque cabe resaltar que hay varias obras de estudiosos sudamericanos. En el caso de México, son poco frecuentes los estudios sobre el tema, por lo menos aquellos que se enfocan en el siglo XIX, como ya mencioné en páginas anteriores.

La novela de iniciación surgió en Alemania a finales del siglo XVIII con la novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. El autor alemán fue pieza clave para el desarrollo del romanticismo y su influencia fue universal, por lo que no debería sorprendernos que existan varias novelas decimonónicas que hayan querido seguir la pauta que esta obra estableció. Este tipo de novela cuenta, *grosso modo*, el desarrollo de un individuo, niño o adolescente: por medio de errores y experiencias, el protagonista se va conociendo mejor a sí mismo y llega, de esta manera, a la autorrealización. Por esto, María

de los Ángeles Rodríguez Fontela llama a este tipo de novelas “novela de autoformación”,¹ aunque los caminos que se ofrezcan en el mundo narrado parezcan limitados, es el protagonista quien forja y acepta su destino. Considero que el *Bildungsroman* es un tipo de novela clásico con el que podemos identificarnos prácticamente todos los lectores. Hago esta afirmación tomando en cuenta lo dicho por Italo Calvino en *Por qué leer a los clásicos* (2012), donde señala que a los libros que llamamos así hay que leerlos y releerlos, porque siempre tienen algo nuevo que ofrecernos, independientemente de la etapa de vida en la que nos encontremos. Normalmente tenemos un primer acercamiento durante la juventud, con lecturas que parecieran poco provechosas debido a la impaciencia con que se lee o las distracciones a las que estamos expuestos, así como la falta de experiencia. Sin embargo, Calvino también afirma que esta aproximación puede tener un grado formativo en el sentido en el que aporta modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores y paradigmas de belleza.²

El último capítulo está dedicado al análisis comparativo entre *Antonia* y *Confesiones de un pianista*. En él busco demostrar, con una síntesis de los apartados anteriores, cuáles son los elementos que identifican a ambas obras como novelas cortas y de iniciación. Además, en esta parte de mi disertación, abordo diversas dicotomías presentes en estas narraciones como: el campo y la ciudad; la *femme fragile* y la preconfiguración de la *femme fatale*; la razón y el corazón (o la pasión); el despertar del amor y la desilusión, entre otras. Asimismo, los lectores encontrarán en las páginas de esta investigación un acercamiento a la

¹ Véase: Rodríguez Fontela, María. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996. Impreso

² Véase: Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Madrid: Siruela, 2012. Impreso

mutua influencia y los lazos afectivos que sostuvieron Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra Méndez.

I. LA NOVELA CORTA: “UN GÉNERO INTERMEDIO Y ESCURRIDIZO”

La novela corta es un género que ha suscitado polémica, pues tradicionalmente se le ubica entre los límites de los dos representantes más evidentes de la prosa: el cuento y la novela.³ Se ha dicho que no es tan breve para ser un cuento ni tan larga para ser una novela. Aunque el argumento anterior puede parecer simplista, genera una discusión muy interesante para empezar a definir lo que es una novela corta: además de la extensión, ¿qué caracteriza al cuento y a la novela?, ¿qué los distingue entre sí?

Podemos suponer, de antemano, que en la literatura forma y contenido van supeditados. Si consideramos las principales características del cuento y la novela, podemos señalar que:

1) El cuento tiende a lo que Poe llamó —en una reseña del libro *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, publicada en 1842— unidad de impresión: tiene el efecto de una flecha —es lineal— la diégesis se crea con el fin de culminar en un momento único y climático; los personajes son pocos. Este tipo de textos se basa en la acción.

2) La novela, por su parte, se desdobra en ondas narrativas —como si fuera un espiral—, es morosa, se dilata y se contrae diegéticamente, puede albergar muchos personajes; se permite ampliamente la descripción.

Julio Cortázar tenía una idea similar sobre el cuento y la novela. Dijo que el cuento parte de la noción de límite y que la novela se desarrolla en el papel hasta agotarse. También explica que en Francia cuando un cuento tiene más de 20 páginas ya es considerado *nouvelle*: género literario en el que algunos críticos ven el origen de la novela corta. Estas ideas están

³ Por esta condición es que se la ha llamado “un género intermedio y escurridizo”, la frase es de Edith Negrín y se encuentra en el “Estudio Preliminar” de *Para leer la patria diamantina. Ignacio Altamirano: una antología general*. D.F.: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006. Impreso.

incluidas en su texto “Algunos aspectos del cuento”, muy conocido, especialmente, porque en él expresó el ya clásico símil pugilístico: “la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout* [...] la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (Cortázar 406).

Es por esto que la novela corta resulta un género fronterizo: sin ser tan dilatada como una novela, se permite digresiones que interrumpen la acción narrativa; y sin ser tan impresiva —en el sentido que utiliza Poe como una narración que tiene una idea redonda, que de principio a fin se gesta con un objetivo particular: es decir, impresionar al lector con su historia— como un cuento, centra sus acontecimientos alrededor de un único suceso, una historia central: generalmente, la vida de un protagonista. En suma, la novela corta es un equilibrio entre acción y descripción.

En este orden de ideas, *Pedro Páramo* (1955), quizá la novela mexicana más famosa, a pesar de su extensión de alrededor de 37 mil palabras (Mata 17), no puede ser considerada una novela corta, pues está configurada a partir de dos tramas principales: 1) la llegada a Comala de Juan Preciado, suceso en el que se introducen varios personajes que se conectan con el segundo hilo narrativo: 2) los recuerdos de la vida de Pedro Páramo. Una novela, dos personajes principales, dos ejes temáticos a partir de los cuales la narración va surgiendo en espiral.

De acuerdo con Alfredo Pavón, los elementos que constituyen a una novela corta están ubicados principalmente en la diégesis, pues se trata de:

Una historia central, eje de atracción de otros momentos diegéticos significativos, que [...] se narran de manera sintética, con la finalidad de mostrar cómo se gestaron los sucesos del presente y cómo participó, en ellos, el protagonista. En estos textos, el centro narrativo se trama con expansiones medias, ya de los estados iniciales y finales, [...]; ya de las intrigas,

utilizadas para indicar cómo los deseos de un personaje se confrontan con los de otros; de las acciones con las cuales el conflicto de intereses se dirime; de las analepsis, cuyo alcance y amplitud se concretan a partir de la precisión de detalles; de las pausas descriptivas, justas para entornar los actos de los directamente implicados; de una escritura económica, compañera de los ritmos generados por las acciones y pensamientos de los personajes y por los significados del espacio en el cual aquéllos están insertos. A estos caracteres se suman las historias subalternas, convocadas mediante puntuales analepsis, impactando en el desarrollo de la historia central —y únicamente en ella—, salvo cuando debido a exigencias ideológicas o a imposiciones de un canon estético, como fue frecuente en las novelas cortas decimonónicas, el autor se separa de la narración para ofrecer reflexiones históricas, morales, educativas, políticas... (Pavón en Jiménez Aguirre *et al.*, *Una selva tan infinita II* 147–48).

El género tiene un carácter elusivo que se ha ido incrementando ante la continua publicación de novelas cortas, tanto así, que muchos estudiosos han preferido omitir una definición concreta: “quien pretenda encontrar una definición muy precisa acabará por encontrarse en un callejón sin salida” (Mata 18); no obstante, existen elementos narrativos que arrojan luces sobre su configuración; así lo explica Christian Sperling, cuyos estudios son relevantes para esta tesis por sus trabajos sobre la obra de Justo Sierra y sus observaciones de la literatura decimonónica en general:

cabe mencionar la condensación que entrelaza el tejido narrativo con uno o varios símbolos clave; el punto de giro que prepara un desenlace sorprendente; la limitación de la cronotopía y la reducción de la cantidad de personajes. En cuanto a la totalidad del efecto y la posibilidad de una lectura ininterrumpida, las restricciones narrativas de la novela corta a menudo corresponden con un enfoque en un conflicto único o una situación crucial para un solo protagonista. Es decir, se relaciona la extensión con la complejidad del mundo diegético y la trama se dirige hacia un acontecimiento singular, hacia un clímax que da sentido a todos los elementos narrativos y simbólicos en juego (Sperling en Jiménez Aguirre *et al.*, *Una selva tan infinita I* 129–30).

A menudo se ha relacionado a la novela corta con otros géneros literarios como la poesía o la tragedia. A decir de José Ricardo Chaves: “Lukács pensaba que la asignación exacta de la novela corta era con la poesía, por su brevedad y concentración artística” (Chaves en Jiménez Aguirre *et al.*, *Una selva tan infinita I* 111). En primera instancia, se pueden señalar elementos como el ritmo de enunciación y todo el aparato simbólico que se crea en la narración de una novela corta; pero esta aseveración cobra un mayor sentido si pensamos que las primeras novelas cortas “modernas” surgieron de la pluma de los escritores románticos, un claro ejemplo es *Lucinda* (1799) de Friedrich von Schlegel.

Para György Lukács, fue Goethe —contemporáneo de Schlegel— quien logró demostrar en la novela que “una reconciliación entre interioridad y realidad, aunque problemática, es de todas formas posible” (Lukács 146); pero el primer escritor en evidenciarlo —tanto para Goethe como para Lukács— fue, de hecho, el poeta Novalis, ya que con sus *Himnos a la noche* (1800) logró explicar, a través del sentimiento del luto causado por la pérdida de su amada, la totalidad. Un duro golpe de realidad le permitió contemplar, en la fugacidad de su existencia, su lugar como participante del todo, de lo absoluto. Las novelas cortas en las que se enfocará el estudio de esta tesis están totalmente influenciadas por el movimiento romántico: los héroes de ambas novelas son melancólicos y buscan la reconciliación entre su “yo” y la “realidad”.

Christian Sperling, por su parte, compara a la novela corta con el arte dramático, especialmente por la intensidad de las escenas —ese equilibrio entre acción y descripción ya

mencionado— y también nos recuerda que la prosa de la segunda mitad del XIX tiende a ser poética, un recurso que vemos presente especialmente en las *Confesiones de un pianista*.⁴

algunos críticos aproximan la novela corta y la tragedia, enfatizando en ambos casos la intensidad dramática por la linealidad de la acción, la trama cerrada y circular, así como el aspecto del punto de giro como culminación y cambio del destino del protagonista [...]. Por otro lado, los procedimientos descriptivos líricos y la desaceleración de la trama en la narrativa a finales del siglo XIX aproximan la poesía y la novela corta, pese a que no está versificada (Sperling en Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita I* 130).

Por supuesto que también los diálogos, la división entre capítulos como analogía entre los actos y escenas, así como la intensidad mostrada en cada uno de estos apartados dotan de teatralidad a la novela corta. De igual forma, un componente que está presente en la mayoría de ellas es la anagnórisis, es decir, el reconocimiento que hace el protagonista sobre su destino y su lugar en el mundo; este elemento —característico de la tragedia clásica— es muy importante para lograr la “reconciliación” de la que hablaba Lukács; ya sea para adaptarse a una nueva vida (como en el caso de *Antonia*), o, en su defecto, para aceptar la fatalidad que le depara al héroe de la novela (como en *Confesiones de un pianista*).

Pasando de la forma hacia el contenido, en contra de la dificultad que supone definir al este tipo de novelas a partir categorías específicas, Marie Doyle Springer, autora de *Forms of the Modern Novella* (1975), después de haber analizado 100 novelas cortas, llegó a la conclusión de que hay cinco maneras en las que se pueden presentar este tipo de relatos:

- 1) “La trama sería del personaje”, que muestra al personaje en un proceso de aprendizaje y/o aprendiendo de su cambio.

⁴ Al respecto, Raymundo Ramos, en el prólogo que preparó para los *Cuentos románticos*, comentó acerca de las *Confesiones...* que se trataba de “una poesía que se empeña en ser prosa” (Ramos ctd. en Sierra, 1999, p. XXIII).

- 2) “La tragedia patética o degenerativa”, que muestra la rápida degeneración de un personaje hacia la miseria o la muerte. (La profundidad de la miseria la hace extenderse más allá de los límites del cuento corto.)
- 3) “El apólogo”, que utiliza a los personajes para emitir un mensaje o para probar la veracidad de cierta proposición o enunciado.
- 4) “La sátira”, que propone ridiculizar objetos o sujetos extratextuales.
- 5) “El ejemplo”, subforma del apólogo que utiliza a los personajes con fines didácticos (Doyle ctd. en Klahn 207).

Para los fines de esta tesis, la clasificación de Doyle Springer resulta pertinente. En el caso de *Antonia*, de Ignacio Manuel Altamirano, la primera categoría (“La trama seria del personaje”) define por completo la intención de la novela corta, pues ésta encaja en el *Bildungsroman* o novela de iniciación. En el caso de *Confesiones de un pianista*, de Justo Sierra, el modelo apropiado sería el segundo (“La tragedia patética o degenerativa”), pues, a pesar de que está relacionada con la iniciación del artista, en suma, los lectores presenciamos la historia de un fracaso, una tragedia que, aunque no culmina con la muerte del protagonista, sí nos muestra la derrota de sus ideales; sin embargo, al tratarse de un proceso de aprendizaje y una adaptación al mundo de los adultos, también puede considerarse un *Bildungsroman*, con sus matices, como casi toda la literatura americana que trata de encajar en los modelos y categorías occidentales.

Retomando la novela corta, sus antecedentes también son un tema que se ha tratado bastante sin lograr un consenso o unicidad para explicarlo. Walter Pabst, en su estudio *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (1967), afirma que “Sin duda alguna son los «exempla» quienes pueden ofrecer una primera ojeada sobre el campo de la novela corta como género literario” (19–20). Este tipo de narrativa —señalado también por ser el origen

de la cuentística, al menos en la lengua española, por obras como *El conde Lucanor* (1335)—permeó los siglos XII, XIII y XIV.

Después, la línea sucesora de este tipo de relatos se trasladaría hacia Italia. Pabst señala a Boccaccio como otro germen de la novela corta, pues, al igual que los *exempla*, *El Decamerón* (1353) manifiesta: “unión de lo ameno con lo instructivo moral, presentación de casos especiales individuales para ejemplificar la conducta falsa o acertada, vinculación de utilidad y placer”; sin embargo, el teórico alemán insiste en que no había una consciencia plena del género, ya que “concebir a las novelas cortas como un género literario claramente definible, con leyes formales y fundamento teórico, es algo en lo que Boccaccio piensa tan poco como sus predecesores” (59–60).

En la lengua castellana, el origen de la novela corta también simpatiza con este tipo de textos, los que buscaban entretener y adoctrinar a un mismo tiempo, y es nada menos que Cervantes, padre de la novela moderna —en tanto que su *Don Quijote de la Mancha* (1605) muestra “la escisión entre el «adentro» y el «afuera», un signo de la diferencia básica entre el ser y el mundo” (Lukács 26)— quien, con sus *Novelas ejemplares* (1613), inaugura la novela corta española.

No obstante, de acuerdo con David González Ramírez, el primer proceso para el surgimiento de las novelas cortas en la lengua castellana tuvo que ver con la imitación y popularización de formas y temas de la literatura italiana, particularmente de los escritores posboccacianos, como Straparola, Guicciardini, Bandello y Giraldo Cinzio (González 1221), que en primea instancia, llegaron al mercado literario español como traducciones. María Caterina Ruta, de la Universidad de Palermo, explica este proceso:

El vocablo [“*novella*”] venía de Italia y tenía un sentido diminutivo que originariamente indicaba las novedades de la contemporaneidad [...] La tradición toscana estaba basada en *Il*

Novellino y en el *Decamerón* de Boccaccio (1348-1351), cuyos relatos se habían alimentado en el patrimonio de chascarrillos, anécdotas, facecias, *exempla*, máximas y sentencias de derivación medieval. A todo esto, hay que añadir las colecciones orientales de cuentos, que habían penetrado en Europa gracias a la peculiar actividad traductora de la Península Ibérica. La producción novelística italiana utiliza este patrimonio elaborando un extraordinario repertorio narrativo, en el que no se vacila en representar la corrupción y los engaños que caracterizaban a la sociedad en todos sus estratos (Ruta 41).

La literatura italiana, que tanta influencia tuvo en la poesía española con Garcilaso de la Vega, también modificó la manera en que se elaboraba la prosa en la lengua castellana.

Cervantes, en el “Prólogo” de sus *Novelas ejemplares*, confirma esta influencia y además se ostenta como el pionero del género:

yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes).

En Francia, también debido a la influencia de Boccaccio, la *nouvelle* se empezó a popularizar en el siglo XV, con obras como las *Cent nouvelles nouvelles* (1462), recopilada por, y con la participación de, Antoine de la Sale. De igual forma, dichas obras literarias debían contar con una cronotopía limitada —como apuntó Christian Sperling entre las características de la novela corta—, pues a decir de Walter Pabst: “La esencia de las *nouvelles* debe radicar [...] no sólo en la cercanía temporal de los sucesos y protagonistas, sino también en la espacial” (Pabst 311).

Hacia el final de su libro, Walter Pabst nos ofrece una reflexión muy importante sobre el género y su concepción en distintos lenguajes, pues, a pesar de que existan aproximaciones formales:

Novelas pertenecientes a cuatro centurias han venido a confirmar para Francia lo que nos enseñaron, para la Península Ibérica, Cervantes y Lope de Vega, a saber, que cada país posee su “clima” novelístico propio y peculiar y despliega una variedad propia de formas novelísticas. Ya la palabra misma de *nouvelle* despierta en los franceses otras ideas y asociaciones que el término de *novella* en los italianos o el de *novela* entre los españoles (Pabst 414).

En cuanto al caso de México, el germen de la novela corta se ubica en la época colonial: yace en *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), del afamado escritor Carlos de Sigüenza y Góngora. No podemos llamar a esta obra en estricto sentido “novela corta” porque el autor dice estar haciendo un trabajo de valor histórico: está recogiendo un testimonio. Podemos pensar que se trata de un elemento que buscaría dar veracidad al texto, pero don Carlos era reconocido por su labor de cronista.

Aunque esta obra presenta elementos narrativos —como lo son: la “narración autobiográfica [...] inserción del autor como personaje en el texto; paralelismos con la picaresca, la novela bizantina o morisca, o la novela de cautivos” (Lorente 35)— que le dan una inesperada fluidez, se le ha llamado “proto-novela” (Fernández del Páramo 17).

En este sentido concuerdo con las opiniones de José Ricardo Chaves, pues dice que la obra “tiene ya muchas de las marcas de la novela corta pero que la crítica ha definido como «crónica histórica»” (Chaves en Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita I* 120). El escritor costarricense va más allá y propone una nueva manera de acercarnos a este texto:

en un giro hermenéutico posmoderno y pícaro, podríamos quizá comenzar desde ahora a leer la exotista narración de Sigüenza como la primera novela corta de México, pese a la ira descalificadora de algún historiador. Es cuestión de mover un poco los hilos taxonómicos ya que, después de todo y a la larga, las categorías que usamos para leer las cosas no son de éstas sino de nuestro lenguaje, son construcciones de un lector crítico, siempre provisionales, nunca definitivas (120).

Continuando con la tradición de la literatura mexicana, también estoy de acuerdo con la idea de Mata, quien señala a Joaquín Fernández de Lizardi —curiosamente, también el padre de la novela “larga” en Latinoamérica, por su obra *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* (1832)— como fundador de la novela corta en nuestro territorio (Mata 38). Esta historia narra la vida de un pícaro que, contrario al modelo paradigmático de *El Lazarillo de Tormes* (1554), no muestra una redención en sus conductas, sino todo lo contrario: altanería y soberbia. Así lo expresa el narrador hacia el final de sus páginas:

El practicante admira mi talento, compadece mi estado y me da consejos.

Ya me cansa; quiere que haga las protestas de la fe; que me arrepienta de mi vida pasada, como si no hubiera sido excelente; que pida perdón de mis escándalos, como si en un caballero de mi clase fuera bien visto semejante abatimiento; quiere que perdone a los que me han agraviado, eso se queda para la gente vil: el vengar los agravios personales es un punto de honor y no hay medio entre tomar satisfacción de una injuria o pasar por un infame remitiéndola.

Quiere éste mi amigo tantas cosas que yo no puedo concedérselas. Quiere que haga una confesión general ya boqueando ¿Habéis oído majadería semejante? (Fernández de Lizardi 114).

Se ha dicho que esta novelita ya estaba terminada para 1820 y que, incluso, tenía la aprobación real para ser publicada; sin embargo, por motivos políticos —Fernández de Lizardi fue preso en múltiples ocasiones por sus escritos— la obra se imprimió de manera póstuma en 1832, cinco años después de la muerte de “El Pensador Mexicano” (Estévez 27).

Llama la atención que desde el primer capítulo la obra se perfila como una novela corta, haciendo énfasis en que se construye por medio de una estructuración ligera para facilitar su lectura; además de que, al igual que Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, el autor se precia de ser un buen escritor y de haber puesto todo su empeño en la creación de la obra.

Así se enuncia en la siguiente cita (las cursivas son mías y reafirman las características de la novela corta):

Sería yo el hombre más indolente, y me haría acreedor a las execraciones del universo, si privara a mis compañeros y amigos de este precioso librito, en cuya composición me he alambicado los sesos, apurando mis no vulgares talentos, mi vasta erudición y mi estilo sublime y sentencioso.

No, no se gloriará en lo de adelante mi compañero y amigo *El Periquillo Sarniento* de que su obra halló tan buena acogida en este reino, porque la mía, *descargada de episodios inoportunos, de digresiones fastidiosas, de moralidades cansadas, y reducida a un solo tomito en octavo, se hará desde luego más apreciable y más legible* (Fernández de Lizardi 1).

Por lo anterior, la consciencia que muestra sobre las características de lo creado, podemos señalar a Lizardi como el iniciador de la novela corta en México. Creo que hace falta un estudio detenido sobre el rumbo que ha seguido este género desde entonces, pues existe mucha información sobre su desarrollo a finales del siglo XIX y a lo largo del XX, pero es difícil encontrar información sobre las primeras manifestaciones que yacen seguramente entre las obras de miembros de la Academia de Letrán, como Guillermo Prieto que escribió *Manuelita* (1843), o José María Lacunza, autor de *Netzula* (1837), o Manuel Payno quien escribió *Trinidad de Juárez* (1844), entre otros. Entiendo que es complicado recuperar los textos de la primera mitad del siglo XIX, debido a que la mayoría de ellos fueron publicados en periódicos y revistas que, si aún existen, están guardados en bibliotecas a las que no cualquiera tiene acceso.

Oscar Mata sugiere algunos escritores que pudieron continuar con esta tradición; sin embargo, habría que revisar los textos en busca de una verdadera uniformidad (es decir, textos que compartan características similares como la extensión, la subdivisión entre

capítulos y la forma en que se narran los acontecimientos en torno a un solo personaje) que nos permita clasificar a todas las obras que menciona como “novelas cortas”:

Tras la aparición de *Don Catrín...*, bastantes autores se animaron a recorrer el camino iniciado por don Joaquín Fernández de Lizardi. Entre 1832 y 1850 por lo menos treinta autores publicaron “novelitas” en el naciente y convulsionado México. A esa treintena de nombres hay que agregar aquellos escritores que firmaron con su o sus iniciales (“La lugareña”, “Ernestina” y “En un cementerio” fueron escritas por “I.G.” y “Una boda en una noche de Norte” por “V”) y aquellos que decidieron permanecer en el anonimato. Nada raro sería que detrás de estos anónimos se escondieran una o varias mujeres, como la misteriosa “Ella”, que publicó algunas “novelitas” en *El Álbum Mexicano*, por ahí de 1843 (Mata 39).

Mata continúa sus reflexiones al señalar a José María Lacunza, por la novela corta *Netzula*, como el segundo autor en cultivar el género. Después, el tercero sería Justo Gómez el Conde de la Cortina por “La calle de Don Juan Manuel”, aunque yo creo que ese texto — por su brevedad— es más bien un cuento.

El estudio de la novela corta se va haciendo más puntual y extenso hacia el final del siglo XIX. Publicaron escritores como Pedro Castera, José Tomás de Cuéllar, Manuel Gutiérrez Nájera, Federico Gamboa, Emilio Rabasa, Alberto Leduc, María Enriqueta, Manuel José Othón, Heriberto Frías, Laura Méndez de Cuenca, Ciro B. Ceballos, Ángel de Campo, Efrén Rebolledo, y por supuesto, Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra, entre otros. Todas las novelas cortas de los autores mencionados pueden encontrarse en la biblioteca virtual de <<http://www.lanovelacorta.com/>>, el proyecto más grande que busca recuperar y difundir este género narrativo en México, así como las diversas teorías y poéticas que han elucidado distintos investigadores.

Para algunos autores, sobre todo quienes escriben novelas cortas como Juan Villoro,⁵ Álvaro Enrígue⁶ o Alberto Chimal,⁷ el género goza de cierta autonomía y hay temas que solamente pueden ser tratados por medio de la novela corta. Luis Arturo Ramos, por ejemplo, expresó lo siguiente:

No veo a la novela corta como un simple intermedio entre la novela y el cuento; sino como una propuesta autónoma con respecto a las que la constriñen. Una entidad escritural consciente de sí misma y por lo tanto disciplinada, pero jamás sumisa a sus propias convenciones y que ya alcanza, si no el estatus, al menos la noción de género independiente (Ramos en Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita I* 39).

En la actualidad, la distinción genérica que se le asigna a este tipo de textos también puede surgir de las decisiones que tomen las casas editoriales. Así lo explica Mary Carmen Sánchez Ambriz:

Cuando un cuento es largo bordea las fronteras de la novela; y así ubicado, entre un género y otro, en una tierra de nadie literaria, empieza a ser considerado como novela corta o *nouvelle*. Quizá lo contrario sea igualmente cierto: al concentrarse, una novela coquetea con el relato largo o el cuento extenso. La decisión a veces recae en los editores o en los especialistas, que califican un texto (sobre todo cuando el autor no define sus intenciones) según lo que dicta la subjetividad de cada cual, no necesariamente una teoría o un modelo. En cuanto a la novela corta se trata de un género que ha tenido sus transformaciones y al que se llega a veces a partir de la duda (¿es cuento o novela?), una ubicuidad que parece ser una de sus características esenciales (Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita I* 161).

Sin embargo, como vimos a lo largo de este capítulo, la conformación de una novela corta requiere no sólo de características formales (como la extensión y el tratamiento del lenguaje), sino también del contenido (cronotopía y personajes limitados, normalmente un

⁵ Véase: “La novela corta: Noticias desde la tierra de nadie” (Villoro en Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita I* 49–59).

⁶ Véase: “Nunca he escrito una novela larga” (Enrígue en Jiménez 71–83).

⁷ Véase: “Una exploración” (Chimal en Jiménez Aguirre et al., *Una selva tan infinita III* 35–41).

solo protagonista a partir del cual surge la historia) y así es como se configura. Aunque se trate de un tema “fronterizo”, he descrito en este apartado sus principales características, algunas de las cuales serán retomadas en el tercer capítulo de esta investigación y ejemplificadas con fragmentos de los textos de ambas novelas cortas y de iniciación: *Antonia* y *Confesiones de un pianista*.

II. EL *BILDUNGSROMAN*: LA NOVELA DE INICIACIÓN

A diferencia de la novela corta, el *Bildungsroman* no es una categoría que plantee problemas para la crítica literaria, pues su delimitación y sus características, en principio, están bien definidas. Para la escritura y lectura de este tipo de novelas, el contenido de la obra es más importante que su extensión, por lo que puede haber novelas de iniciación breves o largas.

Karl von Morgenstern acuñó el término; lo utilizó para impartir un curso de literatura en 1810 y en dos trabajos derivados de las conferencias impartidas en 1819 y 1820: “*Über das Wesen des Bildungsromans*” y “*Zur Geschichte des Bildungsromans*” (Rodríguez 34).⁸ Sus estudios parten del análisis de una obra prototípica: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795). Si bien la educación es un elemento esencial para la literatura —pues se trata de un tema universal que ha estado presente no sólo en muchas otras y más antiguas novelas, sino en diversas manifestaciones literarias en general— esta obra es considerada casi de forma unánime como el modelo paradigmático de las novelas de iniciación.

En la segunda novela de Johann Wolfgang von Goethe —forjador del *Sturm und drang*, uno de los movimientos precursores del romanticismo— encontramos “un mensaje hecho de sentencias que condensan un *ethos* basado en la formación de sí mismo” (Gómez García 44). Lo que distingue a esta novela de la primera del autor alemán, *Las cuitas del joven Werther* (1774), es:

Que, por supuesto, no haya sucumbido Wilhelm, como el atormentado Werther, en el marasmo de los afectos y que no se hubiera dejado arrastrar por su pasión hasta la autodestrucción, es el necesario correlato de una figura ejemplar. El primitivo impulso afectivo, esa llama de la pasión desbordada, se ve ahora atenuada, controlada por un ideal autoformativo. Wilhelm triunfa sobre sí mismo (50).

⁸“Sobre la naturaleza del *Bildungsroman*” y “La historia del *Bildungsroman*”.

Wilhelm Dilthey es el autor más reconocido en cuanto a estudios sobre el tema. En la mayoría de los textos que he revisado, lo mencionan como una autoridad y como el primero en desarrollar una definición canónica de este tipo de novelas. En ella, el teórico alemán afirma que el *Bildungsroman* trata de:

A regulated development within the life of the individual is observed, each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony (Aizenberg 540).⁹

Por lo anterior, en el *Bildungsroman* el protagonista de la trama es un adolescente, pues naturalmente se trata de un ser en conflicto consigo mismo y con su entorno, ya que se encuentra en un proceso de identificación y adaptación. Esta etapa de la vida en la que el ser humano sufre grandes transformaciones biológicas, psicológicas, sociales y hasta espirituales, es el telón narrativo perfecto para el desenvolvimiento de un *Bildungsroman*.

El eje de este tipo de novelas radica en la historia: se narra el proceso de aprendizaje de un héroe que puede ser un niño en su paso a la adolescencia o un adolescente en su paso a la adultez. Éste atraviesa una serie de sucesos y experiencias que lo guían hacia un estado —social y de conciencia— superior. Las vicisitudes que padece van configurando la forma en que acepta la realidad y la manera en que desarrolla su función social.

Aunque ya hemos mencionado que el aprendizaje es un tema fundamental de cada novela, pues todas ellas —siguiendo las ideas de Lukács— cuentan “la historia de una búsqueda degradada [...]; búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado también”

⁹“Un argumento ordenado en el que se observa la vida de un individuo, cada una de sus etapas tiene un valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base para alcanzar un estrato mayor. Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como los puntos de crecimiento que necesariamente debe atravesar el protagonista en su camino hacia la madurez y armonía” (La traducción es mía).

(Goldmann 22), el *Bildungsroman* relata tanto una búsqueda interna, como externa. La primera se refiere al autoconocimiento o la autodefinición, ya que el héroe de la novela va forjando su carácter e identidad con el fin de sentirse satisfecho consigo mismo. La narración, realizada desde una voz que mira los hechos en retrospectiva, confirma que el aprendizaje se ha logrado y enfatiza los momentos en que éste se llevó a cabo. Sin embargo, remite también a otra característica que es la ironía, un elemento presente en casi todas las novelas de iniciación y que la relaciona de manera directa con un género que se asimila en el proceso de aprendizaje, pero que difiere en la manera de narrarlo y en los resultados finales: la novela picaresca.

Lukács afirma que la ironía es parte fundamental de la novela de iniciación —a la que él llama “novela pedagógica”— porque refleja la imposibilidad de conciliar el mundo interno (el yo, el destino del héroe, toda la subjetivación con la que los individuos moldean el mundo) con el externo (las comunidades y sociedades, el destino colectivo, la realidad objetiva que existe *a priori* y *a posteriori* del individuo) aunque en apariencia el protagonista de la novela lo logre o lo manifieste como intención de vida. Esto se debe a que esa conciliación entre idealismo y acción sólo es posible para una clase social: la burguesía. De esta manera lo explica Lukács:

esta comunidad es alcanzada a través de personalidades, antes solitarias y encerradas en sí mismas, que se adaptan y acostumbran a convivir; es el fruto de una resignación rica y enriquecedora, la coronación de un proceso de educación, un estado de madurez alcanzado con esfuerzo (Lukács 147).

Otra distinción de la novela picaresca, que la aleja en su estructura de la de iniciación o formación, es que aquella tiene un énfasis más externo que interno. Aunque narra la historia de un joven en desarrollo y la travesía que hace para conseguir una posición social superior

—no siempre lograda, o sólo de manera momentánea— lo que en realidad muestra, de acuerdo con Mijaíl Bajtín, es la importancia de cumplir con los estándares sociales requeridos para adoptar una posición estable en la comunidad; no obstante, la figura del héroe novelesco pierde relevancia, pues se trata de:

un punto que se mueve en el espacio, que carece de características importantes y que no representa por sí mismo el centro de atención artística del novelista. Su movimiento en el espacio (el vagabundeo y en parte las aventuras, que consisten principalmente en pruebas) permite al artista exponer y evidenciar la heterogeneidad espacial y social (estática) del mundo (países, ciudades, culturas, naciones, diferentes grupos sociales y las condiciones específicas de su vida) [...] En este tipo de novela la imagen del hombre, apenas apuntada, es tan estática como el mundo que lo rodea. Este tipo de novela no conoce la transformación y el desarrollo del hombre. Si la situación del hombre cambia bruscamente (en la picaresca, el mendigo se convierte en rico, un vagabundo sin nombre se transforma en noble), el hombre mismo sigue siendo igual (Bajtín 200–01).

Este punto nos remite al segundo tipo de búsqueda que emprende el héroe del *Bildungsroman*: la búsqueda externa. Ésta trata sobre el ser social o el lugar que ocupará el protagonista en la comunidad. En un principio, desconoce su papel en la sociedad, pero conforme avanza la trama, lo va forjando hasta encontrarlo o al menos se establece un camino que seguir, pues muchas novelas de formación tienen un final abierto o secuelas narrativas, como es el caso de *Antonia*. Esta búsqueda externa se verá concretada cuando el protagonista logre sobrevivir por sus propios medios o cuando ejerza plenamente una función social (desde el ser estudiante, ayudante o trabajador, hasta un profesionalista, militar, artista, etc.).

Es por esto que la importancia del *Bildungsroman* también es histórica, pues las novelas están apegadas a los ideales modernos y retratan el auge que generó esta corriente del pensamiento surgida a finales del siglo XVIII con la Ilustración y que permeó la vida

individual y colectiva decimonónica. Continuando con las observaciones de Bajtín, en este tipo de novelas:

El desarrollo no viene a ser [un] asunto particular. El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El hombre se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre: la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado [...] y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica (Bajtín 214–15).

Estas observaciones son muy interesantes porque en la novela de Sierra podemos identificar un cambio de valores sociales cuando tomamos en consideración la dualidad existente entre la llamada *femme fragile* y la preconfiguración de la *femme fatale*. En el siguiente capítulo entraré más en detalle sobre este tema, ya que, además de ser parte de un eje fundamental para el desarrollo y significado de la novela, refleja un cambio social que estaba por suceder al dejar de limitar a la mujer al plano de “lo privado”.

A la par y complementando este orden de ideas, encontramos que Franco Moretti —uno de los autores más citados en cuanto a la bibliografía de estudios sobre el *Bildungsroman*, por su libro *The way of the world* (1987)— señala que este subgénero de la novela también es un reflejo de los ideales burgueses (como lo afirmó Lukács) y paradigma de la época, ya que la novela de formación puede ser:

Entendida como la consolidación europea del modelo capitalista burgués y la transformación de las sociedades tradicionales bajo el empuje de los ideales ilustrados de razón, progreso y bienestar social. La experiencia de aprendizaje que se retrata en este tipo de novelas representaría, por lo tanto, la paulatina interiorización y legitimación de los valores propios de un nuevo orden social burgués (Moretti ctd. en Arango 128–29).

Como podemos ver, este tipo de novela es un verdadero retrato de la época y la cultura en la que se sitúa, pues narra el proceso interior de aprendizaje de un personaje y explica los estándares sociales que se tienen que cumplir para poder ser considerado un miembro de la comunidad. Así, el *Bildungsroman* puede actualizarse constantemente y participar de la llamada “tradicción de la ruptura”; en palabras de Carmen Gómez Viu:

el éxito o fracaso de los protagonistas de estas novelas hay que interpretarlo a la luz del contexto social en el que se desarrollan. De hecho, las múltiples manifestaciones del proceso de desarrollo de los protagonistas de las novelas de formación cambian con el momento histórico y con las condiciones culturales y sociales (Gómez Viu 107).

Es común ver en el *Bildungsroman* un rito de iniciación, un proceso de aceptación social: aunque el héroe se sienta pleno, debe ser la sociedad quien lo avale como un miembro útil en ella. En algunas ocasiones se trata de una situación traumática, pareciera que sin dolor no es posible madurar. La muerte, el fracaso, el abandono, todas son circunstancias dialécticas: así como despojan del ánimo, también pueden robustecer el espíritu. Por eso, las palabras de Daniel Gil son tan exactas: “El rito de iniciación es prueba de fortaleza y está regulado para que pueda, también, ser soportado. No busca la destrucción del hombre, sino el nacimiento del hombre como ser social” (Gil 102).

Asimismo, en este tipo de narrativa se pueden exhibir los cambios biológicos que sufre el personaje y la evolución psicológica que representa la adolescencia. Entre los temas más comunes que atañen a este rubro podemos mencionar: la iniciación al amor, la mejora

de las habilidades físicas o intelectuales —como puede ser la formación de un artista y la adquisición de destreza para realizar sus tareas— así como las primeras crisis existenciales que sufren los protagonistas.

En resumen, podemos retomar lo dicho por Jerome Buckley, quien en su libro *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974) hace una recapitulación de los elementos argumentativos que fundamentan la novela de iniciación; básicamente, señala que el *Bildungsroman* debe tener, si no todos, al menos dos o tres de las siguientes características: “childhood, the conflict of generations, provinciality, the larger society, self-education, alienation, ordeal by love, the search for a vocation and working philosophy”¹⁰ (Buckley 18). El análisis puntual de dichos elementos en las novelas de Ignacio Altamirano y Justo Sierra está disponible en el siguiente capítulo de esta tesis, pues ambas novelas muestran dichas características para la construcción de sus diégesis.

Marianne Hirsch, destacada catedrática de Columbia University, reconocida por ser una pionera en los estudios de feminismo, género y sexualidad en literatura, también ha estudiado el tema del *Bildungsroman* con una perspectiva más amplia; es decir, señalando su carácter multicultural y haciendo un énfasis en varias de las literaturas europeas, más allá de su denominación de origen o reducción al ámbito alemán.

Ella enlista —en un resumen de su artículo “From Great Expectations to Lost Illusions: The Novel of Formation as Genre” producido por Danilo Santos López— una serie de características que identifican a la novela de formación, algunas concuerdan con las ya mencionadas en esta tesis, y otras —como la relación de los personajes secundarios en

¹⁰ “la niñez, el conflicto intergeneracional, provincialismo, la sociedad en su conjunto, autodidactismo, enajenación, el amor como un calvario, la búsqueda de una vocación y una filosofía del trabajo” (La traducción es mía).

función de la formación del personaje principal; el orden lineal y cronológico que normalmente se sigue y el carácter didáctico para con los lectores— la complementan:

1.- La novela de formación se focaliza en un personaje central. Es la historia del desarrollo y crecimiento de un individuo representativo dentro del contexto de un definido orden social. Es un personaje [...] sujeto a las circunstancias. El crecimiento es mostrado desde varias perspectivas y la meta del desarrollo es la formación de una personalidad total. 2.- La novela de formación concierne a lo biográfico y lo social. Lo social se muestra a través del destino de un sujeto individual. 3.- El argumento de la novela de formación es la historia de una búsqueda en una secuencia lineal y cronológica que sigue el crecimiento o madurez del protagonista a través de sus aciertos y errores de elección en pos de los valores auténticos. Esta retrata la búsqueda del significado de la existencia dentro de la sociedad a través de la búsqueda de valores auténticos. 4.- Es una historia de aprendizaje y no una biografía completa, su proyectada resolución es una aceptación o acomodo a la sociedad existente. 5.- El punto de vista narrativo es irónico y está caracterizado por la distancia del narrador respecto al protagonista y no por la nostalgia de la juventud. 6.- Los otros personajes de la novela cumplen funciones fijas respecto al protagonista: educadores, compañeros-amigos, amantes. 7.- La novela de formación es didáctica, educa al lector a través de la representación de la educación del protagonista (Hirsch ctd. en Santos 171).

Prácticamente todos los puntos mencionados en este resumen se aplican tanto a *Antonia* como a *Confesiones...*: ambas se construyen a partir de un personaje central y los personajes secundarios existen en función del aprendizaje de éste; también se muestran aspectos biográficos (existen semejanzas entre la conformación de los personajes adolescentes y la vida de sus autores); finalmente, las historias narradas tienen un orden cronológico lineal y son contadas desde el punto de vista de un narrador irónico, a distancia del protagonista.

Este tipo de tramas, las que se centran en la adolescencia, son muy comunes en el cine actual y se les ha llamado *Coming-of-Age stories*; aunque no siempre muestran una evolución externa del personaje, sí son una consecuencia lógica de la narrativa del *Bildungsroman*. Algunos de los ejemplos más populares son la saga de *Harry Potter* (1997-

2007), escrita por J.K. Rowling o *It* (1986), de Stephen King. Ambas llevadas al cine y mundialmente conocidas.

Miguel Salmerón, autor de *La novela de formación y peripecia* (2002), hace una reflexión filológica acerca del término *Bildungsroman* y nos explica cómo el significado de la palabra alemana ha atravesado diversos estratos semánticos que la han configurado como un concepto de difícil traducción al español; pues al elegir una sola palabra como su equivalente, muchas acepciones y sentidos que la enriquecen en el idioma original se pierden:

Bildung designa tanto la formación corporal como la espiritual [...] el sustantivo *Bild*, del que se deriva el verbo *bilden* y consecuentemente el nombre abstracto *Bildung*, sólo comparte raíz con el sustantivo holandés *beeld*. Y si en alemán *Bild* denota una forma o imagen en general, en holandés *beeld* ciñe su aplicación al terreno de las artes plásticas [...] la raíz de toda esta familia de palabras *bil* significa tanto *fuerza* como *signo maravilloso* [...] Mientras en altoalemán antiguo *bildunga* designaba *creación y realización*, en la Ilustración emerge el término *Bildung* como concepto pedagógico pero privado de la riqueza de acepciones originarias, centrándose en la designación de un saber formal. A caballo de estos dos momentos de evolución lingüística está el verbo *inbilden*, utilizado por la mística medieval alemana que expresa la acción de *acuñar una imagen en el alma* (Salmerón 15–16).

En este sentido, Miguel Salmerón también señala una dualidad en el *Bildungsroman*, ya que no sólo estamos hablando de una búsqueda interna y externa, sino que la formación del protagonista se bifurca en dos caminos más: alma y cuerpo. Asimismo, entendemos que el concepto de *Bildung* también puede estar relacionado con la adquisición de una imagen; en este caso, podemos interpretarlo como la imagen propia, la construcción del nuevo ser que se crea a partir de las experiencias y que definirá la identidad del protagonista.

Si buscamos un acercamiento más actual (pensando ya no sólo en términos diacrónicos sino también sincrónicos), encontramos que también Antoine Berman —el célebre teórico dedicado a la traducción— hace una explicación de la multiplicidad que puede

alcanzar la raíz *bild*, dando como resultado otro mundo semántico que nos permite relacionar palabras —que se convierten en categorías— que buscan englobar la novela de formación, basta con ver los conceptos resaltados en la siguiente cita:

La *Bildung* significa generalmente “cultura” y puede ser considerado como el doble germánico de la palabra “Kultur” de origen latino. Pero esta palabra toca muchos más registros, en virtud de su rico campo semántico al cual pertenece: “bild”: imagen, “eibuldundugskraft”: imaginación, “ausbildung”: desarrollo, “bildsamkeit”: flexibilidad o formabilidad, “vorbild”: modelo, “nachbild”: copia y “urbild”: arquetipo. Así se hablará de la “bildung” de un individuo, de un pueblo, de una lengua, de un arte: de su grado de “formación” (Berman ctd. en Bohórquez 205).

En esta tesis he optado por utilizar la traducción de *Bildungsroman* como “novela de iniciación” porque en términos generales las novelas que analizo nos muestran la iniciación de los protagonistas en dos aspectos: en el caso de *Antonia*, se trata especialmente de la iniciación amorosa; en el caso de las *Confesiones...* el eje temático es la iniciación hacia la vida de un artista, desde el descubrimiento de su talento hasta la adaptación como parte de la sociedad. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de este capítulo, este tipo de novela expone también diferentes temas relacionados con la formación de los protagonistas.

En conclusión, el *Bildungsroman* se ha visto como un tipo de novela y un problema literario que atañe principalmente a la literatura que se gestó hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX y que tiene sus cánones en la literatura de lenguas extranjeras: el caso mencionado de Goethe en el alemán, o si pensamos en la literatura inglesa, podemos señalar a *Stephen Hero* (1905), preludio de lo que sería *A portrait of the Artist as a Young Man* (1916), ambas obras de James Joyce. Sin embargo, a raíz del incremento de estudios

feministas,¹¹ poscolonialistas¹² y de minorías que se impulsaron en las décadas de los ochenta y noventa,¹³ se logró una expansión de la definición tradicional, hasta llegar a las llamadas *Coming-of-age stories*, que sin duda mantienen semejanzas con las primeras novelas (Boes 233). Al principio de su historia, el *Bildungsroman* se desarrolló a partir del romanticismo, lo cual, como veremos en el siguiente capítulo, es un rasgo que identifica tanto a *Antonia* como a *Confesiones de un pianista*.

La nomenclatura para el género puede utilizarse sin ningún problema al tratar literaturas hispanoamericanas y de hecho se enriquece así la visión que tenemos de nuestras obras decimonónicas, de las del siglo XX e incluso de las del siglo XXI. Hace falta un estudio que siga el hilo de evolución de este tipo de novelas —particularmente en la literatura mexicana— y que nos muestre de qué manera se han dado los cambios en estructuras y contenidos.

Por todo lo expuesto, el *Bildungsroman* es un auténtico retrato de época, pues, independientemente de los recursos discursivos de los que se valgan los escritores para crear sus novelas y que sirven para identificarlas como parte de una corriente literaria específica, el contexto sociocultural en el que se desenvuelven también las identifica como parte de una comunidad. Sin olvidar que este tipo de novela es de tono autobiográfico y puede revelarnos, con una investigación de por medio, aspectos de la vida de sus autores.

¹¹ Véase, por ejemplo: “El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea” (Gómez Viu) o *El “bildungsroman” en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960* (Vadillo).

¹² Véase: *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del “Bildungsroman” clásico* (Fernández Vázquez).

¹³ Véase: “«Homeless and homesick». Exile and bildungsroman in Shyam Selvadurai's *Funny boy*” (Oliva).

III. ANTONIA DE IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO Y *CONFESIONES DE UN PIANISTA* DE JUSTO SIERRA: ANÁLISIS COMPARATIVO

Ignacio Manuel Altamirano es uno de los escritores mexicanos más reconocidos del siglo XIX, pues además de su abundante obra literaria y sus múltiples estudios sobre el carácter de la literatura universal y nacional, influyó en muchos autores contemporáneos —como el mismo Justo Sierra— y de generaciones posteriores, como José Emilio Pacheco.¹⁴

Altamirano siempre vio en la novela una herramienta para poder llegar a las masas, pensaba que a través de esta forma narrativa era posible proveer a los lectores de instrucción, a la par de deleite, y de esta manera romper la brecha entre los sectores sociales. Este anhelo comenzó en las Veladas literarias —reuniones que Altamirano organizaba, desde diciembre de 1867, con el fin de discutir el carácter de la literatura nacional y en las que participaron de igual forma liberales y conservadores— y tomó fuerza especialmente en el periodo conocido como la República Restaurada (1867-1876). Su labor política lo llevó a ocupar varios cargos públicos, como diputado, fiscal de la Suprema Corte de Justicia o cónsul de México en Barcelona y París; y a participar en varias batallas como el sitio de Querétaro y la batalla del Cimatario (Sol 46).

Mientras tanto, Justo Sierra Méndez fue un hombre importantísimo para la consolidación de la educación en México y el desarrollo de la modernidad.¹⁵ Desde que tuvo acceso a cargos políticos importantes propuso que las ideas positivistas se difundieran a

¹⁴ Ésta es una de las conclusiones a las que llegó Dante Ortiz López en su tesis. (véase: Ortiz López en la bibliografía de esta tesis).

¹⁵ Christian Sperling se expresa así del también llamado “Maestro de América”: “es un personaje cuyas responsabilidades en la República de las Letras lo han transformado en «tribuno letrado», un pensador central en la vida intelectual y pública del Porfiriato, donde destaca omnipresente como maestro, historiador, político, orador, periodista y literato; en otras palabras, como actor político clave en la construcción de la modernidad y del Estado mexicano a finales del siglo XIX” (Sperling, Ed. “Presentación” en *Confesiones* 6).

través de la educación media y superior. Asimismo, defendió lo ya hecho por Gabino Barreda en la Escuela Nacional Preparatoria. Para ilustrar este pasaje, basta con darle una lectura a lo escrito por Javier Garciadiego:

en la Cámara de Diputados se propuso la supresión de la Escuela Nacional Preparatoria, alegándose que cinco años eran demasiados para brindar a los jóvenes una enseñanza general, cuando lo que se requería era una rápida especialización [...]. Sierra presentó intempestiva y sorpresivamente su proyecto de creación de una universidad, a principios de 1881 buscando neutralizar el impacto de tales propuestas antipositivistas. En su proyecto Sierra proponía una universidad positivista y vinculada con el gobierno, aunque con independencia académica; el objetivo era doble: preservar al positivismo en una institución importante, por si acaso prosperaban los ataques contra la preparatoria, y conservar la confianza y simpatía de la mayoría de las autoridades (Garciadiego 772).

Antes de empezar con el análisis de las obras que componen el corpus de esta tesis, explicaré de qué manera llegaron a relacionarse en vida los dos autores. El origen del maestro Altamirano es muy humilde en contraste con el de Sierra. Por ejemplo, Altamirano ingresó a la escuela cuando su padre obtuvo la presidencia municipal de Tixtla. No obstante, para comenzar sus estudios en el Instituto Literario de Toluca, a la edad de 14 años, tuvo que trasladarse a pie desde su pueblo natal y sólo logró ingresar por medio de una beca. En esa institución comenzó a gestar sus relaciones con figuras importantes de la literatura, pues, además de empezar a estudiar español, latín, francés y filosofía, se convirtió en discípulo de Ignacio Ramírez “el Nigromante” (Vázquez 38).

Justo Sierra, por su parte, comenzó a estudiar a la edad de 6 años, en el Colegio de San Miguel Estrada “mientras su abuelo, Santiago Méndez Ibarra, asumía el gobierno de Yucatán por segunda ocasión y su padre fundaba el bisemanario *La Unión Liberal*”. A los 9 años ingresó al Liceo Científico y Comercial, en la Ciudad de Mérida. Después de la muerte

de su padre, cuando Sierra tenía apenas 13 años, se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en el Liceo Franco Mexicano. Dos años después ingresó al Colegio de San Idelfonso y comenzó a estudiar Derecho (Treviño, ed. "Cronología" en *Una escritura tocada por la gracia* 450–52).

La relación entre ambos escritores se ve particularmente reflejada en la carta que Justo Sierra dirigió al Liceo Mexicano, cuando se organizó una velada literaria con el fin de rendir un homenaje por la reciente muerte de Altamirano. Sierra no asistió a la reunión, pues se confiesa imposibilitado para decirle adiós al maestro, ya que este tipo de duelo significaba “un sufrimiento no sólo moral, sino físico” (Sierra ctd. en Treviño, ed. *Una escritura tocada por la gracia* 248). La carta hace gala de la capacidad discursiva de Sierra y en ella confiesa que no cumplía aún los 14 años la primera vez que vio a Altamirano: él estaba pronunciando un discurso en la Cámara de Diputados en contra de una ley de amnistía, que pretendía otorgar la libertad a diversos presos políticos que habían aceptado el gobierno de Maximiliano.¹⁶ En este emotivo texto, Justo Sierra también señala que fue por Altamirano que conoció a otros escritores como Ignacio Ramírez, Manuel Payno o Guillermo Prieto —todos ellos se encontraron en las famosas Veladas literarias— y destaca de la personalidad de Altamirano la magistral impresión con que alentaba a los jóvenes que se le acercaban:

Ya saben ustedes como acoge a los muchachos, con qué alentadora caricia en la frase y en el consejo rápido y seguro, y en la paciencia, en la milagrosa paciencia con que se sabe escuchar [...] Como tiene el don de abrir horizontes y de encender vocaciones, yo quedé pasmado, al salir de aquella entrevista, de la confianza que en mí mismo había adquirido (252).

¹⁶ Un dato interesante: De acuerdo con Manuel Sol, Altamirano había sido designado presidente del Consejo de Guerra que enjuició a Maximiliano, Mejía y Miramón, mas no pudo presentarse debido a una gastroenteritis aguda (Sol 46).

El mejor elogio que realizó Ignacio Manuel Altamirano sobre la obra de Justo Sierra podemos encontrarlo en una de sus “Revistas Literarias”, en las siguientes líneas podemos anticipar que la prosa de Sierra estaba buscando una revolución formal, pues no le gustaba seguir del todo los patrones establecidos, o, en otras palabras, el eclecticismo de su escritura resultaba una propuesta innovadora. El maestro Altamirano se expresó así de la obra de Sierra, pensando en específico en lo que publicaba en *El Monitor Republicano*:

La “Conversación del domingo” es un capricho literario; pero un capricho brillante y encantador. No es la revista de la semana, no es tampoco un artículo de costumbres, no es la novela, no es la disertación; es algo de todo, pero sin la forma tradicional, sin el orden clásico de los pedagogos; es la *causerie*, como dicen los franceses (Altamirano ctd. en Jiménez, "Altamirano y Sierra: una pareja adánica de la novela corta en México" 30).

Otro momento crucial para entender la relación entre Altamirano y Sierra sucede cuando pensamos en la figura de Gustavo Gosdawa —barón de Gostkowski— el director del semanario en el que se publicaron tanto *Antonia* como *Confesiones de un pianista*. Recordemos que el primer texto en darse a leer al público fue *Antonia*, el cual salió del 2 de julio al 25 de agosto de 1872. Las *Confesiones...*, por su parte, se publicaron desde el 8 de diciembre del mismo año hasta el 23 de febrero de 1873.

Gustavo Gosdawa nació en Polonia entre 1840 y 1846. En 1869 publicaba también en *El Monitor Republicano* la sección denominada “Humoradas Dominicales” y encontramos el primer acercamiento con Ignacio Altamirano, porque el autor de *Antonia* calificó las páginas de esta sección como “verdaderas joyas” (Altamirano ctd. en Mercado 14). Altamirano invitó a Gosdawa a participar en su revista *El Renacimiento* y el barón lo hizo con crónicas. Justo Sierra también publicó en esta importante revista, pero sólo participó con un poema.

Podemos notar qué tan cercana era la relación entre estos tres escritores al saber que fundaron la Sociedad de Libres Pensadores junto con Francisco Bulnes y Santiago Sierra. Francisco Bulnes fue un escritor, político y periodista que hacia el final del siglo sería, al igual que Justo Sierra, partidario del positivismo y cercano al gobierno de Díaz. Santiago Sierra fue hermano de Justo Sierra, ambos fueron periodistas y profesores. Pero, quizás, el dato histórico más curioso es que, a raíz de su muerte a causa de un duelo armado, se suspendieron definitivamente, por mandato del presidente, este tipo de soluciones a diversas disputas. Además, quien asesinó a Santiago Sierra fue Ireneo Paz, abuelo de Octavio Paz, sin duda una de las figuras literarias mexicanas más importantes del siglo XX.¹⁷

Antes de iniciar con el análisis comparativo, es importante señalar que tanto Altamirano como Justo Sierra ya habían incursionado en la novela corta, lo que nos permite entender por qué sus plumas fluyen de manera sobresaliente al escribir este tipo de obras. Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano ya había escrito antes *Julia* (1870)¹⁸ y *La navidad en las montañas* (1871).¹⁹ Justo Sierra, mientras tanto, escribió *El ángel del porvenir* (1869), *La novela de un colegial* y *Un cuento cruel*; sin embargo, estas dos últimas obras se publicaron en formato de libro hasta la colección *Cuentos románticos* (1896).

¹⁷ La información la pude recabar de la redacción del número 421 de la revista *Proceso*, publicado el 24 de noviembre de 1984, que consulté en línea en la dirección: <<https://www.proceso.com.mx/140000/la-muerte-de-santiago-sierra-asesinato-de-ireneo-paz>>.

¹⁸ De acuerdo con Oscar Mata, esta texto se publicó primero en el periódico *El Siglo XIX* con el título de “Una noche de julio” (Mata 67).

¹⁹ Voy a recuperar también lo dicho por Mata acerca de esta obra, ya que el investigador concede una importancia capital a esta novela corta de Altamirano, pues: “*La Navidad en las montañas* es el texto más popular de Altamirano, en el cual expresa sus deseos de paz y prosperidad para todos los mexicanos, por encima de sus diferencias religiosas, políticas y sociales [...]. Con sus diecinueve mil palabras, *La Navidad...* viene a ser la primera novela corta mexicana plenamente lograda, en la cual por primera ocasión aparecen las dimensiones peculiares de este género [...]. Los efectos rectores de esta ejemplar pieza no tardaron en manifestarse. Tras la aparición de *La Navidad...* [...] resulta lógico, perfectamente explicable, el aumento en el número de buenas novelas cortas, algunas sobresalientes, que enriquecieron a la por ese entonces todavía incipiente narrativa mexicana” (Mata 71–73).

Para exponer en detalle por qué tanto *Antonia* como *Confesiones...* pueden ser consideradas novelas cortas, me centraré en cuatro rasgos principales que ya fueron señalados en el primer capítulo para delimitar este tipo de obras. Asimismo, expondré las características de ambas novelas que nos permiten considerarlas como novelas de iniciación.

III. 1 La historia surge alrededor de un personaje único, un solo protagonista sobre el que se tejen los hilos de la trama ²⁰

En el caso de las novelas analizadas, tanto Jorge, protagonista de *Antonia*, como Antonio, el héroe melancólico de las *Confesiones...*, son los ejes diegéticos de ambas obras. Las narraciones se centran en sus vidas y todos los personajes que aparecen tienen una relación directa con ellos, es decir, existen en función de las sensaciones e impresiones que crean en los protagonistas.

En *Antonia* la narración surge desde el personaje de Jorge, quien narra en primera persona sus aventuras y desventuras. La historia se compone a partir de una constante vuelta al pasado; pareciera que el texto es una enorme analepsis, y así lo explica Jorge desde el principio de sus páginas:

debo escribir, aunque no sea más que para consignar en este papel los recuerdos que dentro de poco va a cubrir la negra cortina del idiotismo en el teatro de títeres de mi memoria. ¡Estoy aterrado! Anoche he soñado una cosa horrible... ¡horrible! Mi memoria, bajo la forma de una matroncita llorosa y agonizante de fatiga, se presentó abrazada de la última joven bacante, a cuyo lado pasé horas deliciosas en México (Altamirano, *Antonia* 5).

²⁰ Recordemos lo ya citado por Alfredo Pavón, quien explica que la novela corta trata de: “Una historia central, eje de atracción de otros momentos diegéticos significativos, que [...] se narran de manera sintética, con la finalidad de mostrar cómo se gestaron los sucesos del presente y cómo participó, en ellos, el protagonista” (Pavón en Jiménez Aguirre *et al.*, *Una selva tan infinita II* 147–48)

En la novela de Altamirano son ocho los personajes que aparecen en la trama: Jorge, el protagonista y narrador. Él es un joven que tenía apenas 13 años y que “sentía grandes propensiones al *far niente* y a la independencia, dos cosas que nunca pueden unirse, si no es en el gitano o en el mendigo” (10). Al ser presentado con estas características, sabemos que se trata de un ser un tanto contradictorio y que está construido en un ambiente bucólico, pues sus días transcurren entre las montañas, los ríos y los jardines. Así podemos notarlo en este fragmento en el que el narrador se toma un poco de tiempo para describir el espacio rural — muy importante para la escenografía bucólica y romántica, pues en la primera corriente se trata del establecimiento del *locus amoenus*; mientras que para el romanticismo, la naturaleza juega un papel muy importante porque dota de inspiración al artista, lo acerca a lo sublime, le permite entrar en contacto con su espiritualidad— también encontraremos entre estas líneas una prefiguración del personaje de Antonia, pues Jorge la exalta y la señala como si fuera un designio del destino:

A pesar de mis aficiones, que me hacían grato el pueblo, yo prefería el campo, las montañas vecinas, las orillas de los ríos y el lago, y allí gustábame contemplar las bellezas de la naturaleza, entre las que no me olvidaré de enumerar a las jóvenes labradoras que solían andar como Rut, medio desnudas, recogiendo mazorcas, ni a las lavanderitas o bañadoras que jugueteaban en los remansos, semejantes a las ninfas antiguas. Allí comprendía yo la sensación de Adán al encontrarse con Eva; solo que las evas que se ofrecían ante mis ojos no estaban consagradas a mí por sus creadores, y temblaba yo ante el riesgo de sufrir una paliza si me permitía con ellas las confianzas de nuestro primer padre.

Con todo, algo me decía que en esos lugares había de encontrar al fin al ansiado objeto de mis aspiraciones vagas aún, de mis deseos aún no definidos, de mis esperanzas halagadoras. La sombra de la mujer amada, invisible todavía para los ojos, pero no para el corazón que la palpa en su presentimiento, suele pasarse así de antemano en los sitios que más tarde la suerte consagra en nuestra existencia.

Así se paseaba la sombra de Antonia entre aquellos sauces del río, entre aquellos nogales de la cañada, sobre aquella grama olorosa y menuda que cubría el llano como una sombra de terciopelo (12–13).

Antonia, el amor formativo. Este personaje es el detonante de toda la narración, pues Jorge cuenta su historia a partir de lo que Antonia despierta en él y también dice qué es lo que planea hacer con tal de conquistarla. La primera descripción del personaje es muy sencilla, pues Jorge dice que “era una joven como de quince años, morena, muy linda, y estaba sola” (14).

El coronel, el antagonista de la obra, es quien enamora a Antonia y, por ende, un detonante para la primera desilusión amorosa de Jorge. Desde el primer momento que lo ve, Jorge lo desdeña y hace una crítica al ejército, pues para él, los oficiales son demasiado soberbios y no se merecen muchas de las glorias de las que se jactan. Jorge lo describe así:

Era un joven de treinta años, gallardísimo, y mandaba un croquis de batallón compuesto de doscientos soldados macilentos y haraposos, que ellos sí llevaban retratada en el semblante la historia íntegra de las desdichas de la patria. Y digo ellos sí, porque el coronelito parecía muy orondo, muy fanfarrón, muy pagado de sus hazañas; y quien hubiera creído ver un boletín en su cara de matamoros, habría leído en él el orgullo de cincuenta victorias obtenidas “a lo hombre”, como dicen los malditos (36).

Dolores, madrina de Antonia y confidente circunstancial de Jorge, hace las veces de amiga y enemiga, pues, en un principio, Jorge cuenta que, a cambio de escribirle las cartas que “despachaba por el correo al pueblo vecino, donde residía un antiguo amante que venía cada tres meses a verla, y siempre de noche”, ella le prestaba “algunos libros místicos y una que otra novela”. Esta señora, de quien Jorge cuenta que era “amable [...] mi confidente y mi amiga [...] mi primera preceptora en las cosas del mundo”, es un personaje del que Jorge aprenderá muchas cosas —y bien podría ser un antecedente de esa relación que Altamirano

intentaría esbozar entre las páginas de *Beatriz* (1873), pues es una mujer muchos años mayor que él— aunque con esa soberbia que caracteriza a Jorge por momentos, afirma: “[Dolores] no me enseñó más que algunas tonterías que ya había adivinado por instinto” (10–11).

No obstante, es por ella que el coronel se fija en Antonia, pues habían arreglado la casa con tal de recibir y saludar a la comitiva en la que el militar se pasearía por el pueblo. Y, también, siente celos de Antonia cuando demuestra cariño hacia Jorge. Así que podemos decir que la relación entre Jorge y Dolores es por momentos ambigua.

Existen otros personajes cuyo papel es menos relevante, más contextual. El general —padre del coronel y figura que aprovecha Altamirano para realizar una crítica al estado político del país antes de la República Restaurada— es quien da pie a que el coronel cumpla sus caprichos. También podemos mencionar al padre de Antonia, este personaje cobra relevancia en el capítulo X porque recibe en su casa al coronel y le habla sobre Antonia. En un principio intenta convencerlo de que Antonia es sólo una niña, pero al verlo tan interesado cede a que la pareja se conozca, lo que termina enfureciendo a Jorge, quien no se reprime y lo enfrenta a pedradas, aunque eso le cuesta el exilio del pueblo por unos días.

Finalmente, nos encontramos con dos personajes que más bien representan a la colectividad: el pueblo y el ejército, ellos interactúan en el capítulo VI y nos hacen pensar que, por unos momentos, la narración se transforma en una crónica, pues Altamirano nos cuenta con ironía, pero también con lujo de detalles, cuáles eran los preparativos para que el ejército atravesara el pueblo:

Así es que cuando se anunció su llegada, todo fue alboroto en el vecindario. El desventurado alcalde con sus regidores y ministriles, corría por todas partes preparando alojamiento y señalando a los vecinos la cuota con que habían de contribuir para el préstamo, las raciones para los soldados y el forraje para la caballada. Además, obligaba a todo el mundo a adornar el frente de sus casas con ramas verdes, guirnaldas y cortinas; y cuando todo esto se halló

listo, la tambora sonando en la plaza convocó a los individuos que componían nuestra mala murga, llamada música de viento, la cual música, por más señas, tocaba sólo cinco sonatas que estaba yo oyendo desde que tuve orejas (37–38).

Confesiones de un pianista, por su parte, también se narra desde la figura de Antonio, su protagonista. Esta novela es más innovadora estructuralmente hablando porque encontramos distintas voces narrativas a lo largo de su construcción, pues el texto fluye primordialmente a través de un diario, medio por el que Antonio asume el papel de narrador homodieético. Sin embargo, también encontramos epístolas escritas por otros personajes (Ricardo, Félix y Luisa) haciendo que la figura del narrador sea sustituida en algunos momentos. En *Antonia*, la voz narrativa se centra en Jorge, él es el protagonista y narrador, solamente en la introducción —un pacto de ficción del que hablaré cuando empecemos a revisar las características del *Bildungsroman* en estas obras— encontramos una voz distinta a la suya.

En *Confesiones...* el número de personajes es más reducido. Los más importantes para el desarrollo de la trama son sólo cinco. En primer lugar está Antonio, el pianista; éste tiene una configuración muy particular, pues encara al artista. Él se define así: “Yo nací irónico; desgraciadamente, también nací poeta” (Sierra, *Confesiones* 63). La melancolía es parte fundamental en la construcción de este personaje. Se trata de un ser en constante contradicción, por el que vemos: “los extremos no coincidentes que están en juego a lo largo de toda la obra, que transita del campo a la urbe y opone tradición y modernidad, espiritualidad y materialismo, deber y deseo” (Sperling, ed. “Presentación” en *Confesiones* 11). Dichas dicotomías están presentes, como bien lo señala Christian Sperling, a lo largo de toda la obra y problematizan el desarrollo del personaje, la creación y aceptación de su identidad.

Otra dicotomía presente es la de la *femme fragile*²¹ —o también identificada en la literatura decimonónica como “el ángel del hogar”— y la prefiguración *femme fatale*²², pero ésta se presenta a partir de las figuras de dos personajes centrales: Luisa y Emilia. Ellas también representan el cambio que suponía el papel de la mujer en la modernidad.

Luisa es la clara encarnación de la *femme fragile*; es el primer amor de Antonio, aunque es irónico que el pianista no dedique muchas palabras para decir lo que siente por ella o incluso para describirla. Sabemos que es de “cabeza pálida y delicada” y que sus ojos “buscaban tímidamente” los de Antonio (Sierra, *Confesiones* 4). Sin embargo, desde el primer capítulo se le condena, pues, después de exponer todas las posibilidades que se le ofrecían al pianista por el hecho de poder continuar con su educación musical en la Ciudad de México, percibe inmediatamente que aquella *femme fragile* no podría acoplarse a sus nuevos intereses:

México, México, pasiones en guerra, inteligencias en combate, el placer y el sufrimiento disputándose el trono, el oro al lado de la llaga, la sombra y la luz repitiendo la lucha de Jacob

²¹ Durante los siglos XVIII y el XIX, la mujer fue excluida de la vida pública. De acuerdo con María Cantero, esto se debía a los diversos discursos prescriptivistas, moralistas y reglamentistas que se habían construido desde concepciones y cosmovisiones católico-cristianas. Por ejemplo, Fray Luis de León justificaba la ausencia de la mujer en la vida pública “por dos razones: una, porque no tiene capacidad para ello; dos, porque su naturaleza es débil y este defecto puede ejercer un efecto contaminante sobre el hombre” (Cantero 4). Era evidente que la sociedad era (más) androcéntrica en ese entonces, y relegar a la mujer a las labores del hogar era una constante. En el caso de México, “Quedó formalizada la existencia de un contrapoder femenino que debía ejercerse en el hogar y mediante los papeles de esposa y madre” (Granillo Lilia y Esther Hernández 126). Esta concepción es la que da pie a la figura del “ángel del hogar”, la mujer tenía que ocuparse de la esfera de lo privado.

²² Dice Golrokh Eetesam que la figura de la *femme fatale* se recuperó en el siglo XIX tomando en cuenta el mito de Lilith: “Desde que Pandora abrió la caja, Lilith se negó a yacer bajo Adán y Eva desafió a Dios probando el fruto del Árbol de la Ciencia, la imagen de la mujer pecadora y culpable de abocar al desastre a toda la humanidad ha sido un tema recurrente en el arte [...]. Aunque la mujer ha estado siempre presente en las artes plásticas, habitualmente ha figurado como objeto receptor del culto masculino [...]. La proliferación de Venus desnudas en el Renacimiento europeo es clara muestra de esto. Desde *La Venus dormida* de Giorgione hasta la leve e intuitiva desinhibición de la *Maja* de Goya, todas estas mujeres desnudas no representan sino el deseo del varón. Los atributos propios de la mujer fatal [son] la iniciativa y la malevolencia” (Eetesam 230–36). La *femme fatale* es la mujer que no se deja subordinar por el hombre y, de hecho, lo maneja a su antojo hasta conducirlo a la perdición, la locura o la muerte. Este tipo de personaje se utilizó principalmente en el imaginario de autores modernistas y decadentistas.

y el ángel: la antítesis, es decir, la poesía, y, sobre aquel torbellino de hombres y de acontecimientos, la deificación de la mujer, bella, ardiente y luminosa...

¡Pobre Luisa! (11).

Esta falta de interés en Luisa puede llegar a generar cierta aversión por parte de los lectores hacia Antonio, pues el trato que tiene con ella y los comentarios que realiza a lo largo de la obra son de menosprecio. Podemos entender que su relación es más bien un compromiso, no un amor sincero o voluntario; ésta es la dicotomía de la que hablaba Sperling al oponer “deber y deseo”. Quizás la poca chispa que existía entre ellos se desvaneció cuando tuvieron que dejar su lugar de origen. El pianista así lo confirma:

Estoy felizmente instalado de nuevo en mi escritorio después de una noche de agitación y de insomnio. La pobre Luisa me esperaba desde muy temprano en el jardín, y he creído sorprender la sombra de un sufrimiento cruzar por el fondo puro y limpio de sus pupilas. La verdad es que no había yo pasado una noche fuera de casa desde que ellas vinieron a México [...] Sólo Luisa... vaya, es inútil, es tontería que quiera hacer la mártir silenciosa; al cabo, aun cuando llegara yo a no quererla, me casaría con ella porque se lo he prometido (14–15).

Para Antonio, desprenderse del amor que dice profesarle a Luisa no es sencillo. Entendamos que perderla a ella también significa perder su pasado; como lo mencionó Sperling, de cambiar la tradición por la modernidad, lo rural por lo urbano, de reconfigurar su identidad. De la melancólica y taciturna personalidad del pianista surgen dudas y le cuesta comprender lo que siente. Trata de evitar decir las cosas por su nombre y, ante la falta de atención, la salud de Luisa también empieza a decaer, punto que utiliza Antonio para justificar parte de su abandono:

Luisa, entretanto, me parece también un poco enferma; algo como un sentimiento de resignación suprema da a su fisonomía no sé qué tinte sobrehumano. O será que yo quiero, que necesito que Luisa se resigne a una desgracia; en este lugar, ante esta hoja blanca en que va corriendo mi pluma, ¿no he hecho el juramento de decir todo lo que siento? ¿No son éstas

mis confesiones? ¿No hay algo dentro de mí que quiero ocultar a mí mismo?... Valor, pues; deja que el corazón hable. ¡Dios sabe por qué te lo ha dado así! (18).

El abandono total de la figura de Luisa sucede en una escena que condensa el cambio dentro del protagonista en cuanto a la serie de valores que representaba en un principio su educación descentralizada y el pequeño mundo que había creado en el seno de su familia adoptiva, pues Antonio vivía con su tía Victoria y con Luisa porque se había convertido en huérfano desde temprana edad. El tiempo transcurre y su tía fallece, pero su última voluntad es que Antonio cuide de Luisa, esto es, que se case con ella para que así pueda cumplir con su papel de “ángel del hogar”. Es el padre de Eduardo²³ quien se lo hace saber a Antonio. Sin embargo, el pianista, no puede cumplir con esta última súplica y confronta al padre de Eduardo, de esta manera podemos ver cómo niega por completo su pasado y asume su nueva personalidad. En una escena de fuerte carga simbólica, explica su negativa al padre de Eduardo:

Yo no sabía qué responder; me figuraba ver las miradas de mi santa madre clavadas en mí... sabía que mis palabras iban a ser pesadas por el Dios de los buenos [...].

Después de un rato de silencio doloroso, respondí:

—Me es imposible, señor. Juzgue usted de la pasión que me tortura el alma, por este sacrilegio de rechazar los ruegos de mi madre muerta. Luisa y yo seríamos muy infelices.

Sin variar su afectuoso tono, el padre de Eduardo repuso:

—Pertenece usted, hijo mío, a una generación que proclama en todos los idiomas y en todos los templos el culto del amor... Y la primera pasión sensual de esas que secan lentamente el corazón, de esas que queman uno a uno todos los perfumes sagrados de la juventud y la inteligencia, ésa se llama amor [...] No me interrumpa usted, Antonio, lo sé todo; sé quién es ella, y quería saber quién era usted. No me hable usted del espíritu, porque quien puede concebir un gran amor espiritual y santo, ése puede concebir que, sobre todas esas grandes

²³ Éste es un personaje esencial para el desarrollo de la diégesis porque es quien paga la educación en México de Antonio, después de que deslumbrara a todos con el piano en el lecho de muerte de su hijo. Sin embargo, no tiene mayor acción o relevancia en la trama y el narrador no presta mucha atención en la construcción del personaje, lo que podemos tomar como un rasgo de su función contextual.

pasiones que convierten en lava nuestra sangre, hay algo mucho más grande, mucho más augusto: el deber.

Yo estaba anonadado. Aquel anciano se convertía en mi juez, en mi acusador; su voz sonora y poderosa tenía una vibración particular en medio del camposanto; su espaciosa frente, sobre la cual se arremolinaban largos rizos plateados, se erguía ante mi cobarde corazón, como si fuera la de un enviado de Dios... Y sin embargo no tenía razón; mi amor por Emilia era la comunión de dos almas... Como si respondiera a mi pensamiento el padre de Eduardo prosiguió:

—El cumplimiento del deber, ése es el verdadero culto de Dios; ésa es nuestra verdadera misión; así, tal vez la unión del alma de usted con la de una linda persona no se realizará, pero se realizará la unión del alma con el Creador, en el sagrario de la conciencia (49–51).

Cuando Antonio está a punto de aceptar casarse con Luisa, ella interrumpe la escena. Antonio comenta “no sé si había oído, o si había adivinado”, pero ella decide quitarle ese peso de encima, pues comenta que le ha hecho una promesa a su madre y ésta es unirse a las Hermanas de la Caridad. De este modo, Antonio no tiene que ocuparse de buscar pretextos o formas para rechazarla definitivamente.

Emilia, en cambio, es la representación de la *femme fatale*: una mujer egoísta y caprichosa que va configurando la futura representación a la que llegarán autores del decadentismo. Se introduce en la historia porque se convierte en alumna de Antonio en la ciudad; él puede darle lecciones de piano y poco a poco se va enamorando de ella. Podemos notar que el interés de Antonio hacia Emilia es superior desde la forma en que la describe: “¡Emilia! ¡Qué bella es! Creo que es alta y delgada; no lo sé a punto fijo: tan admirable armonía reina en toda ella. Si no es alta, peor para las altas; y si no es delgada, lo siento por las gordas” (15). Al compararla con otras mujeres, aunque no lo haga de manera directa, Antonio nos está demostrando que esta mujer le parece atractiva e interesante; por lo tanto,

empieza a olvidar a Luisa. En un principio lo trata de negar, pero no puede evitar que sus instintos lo alteren al hablar sobre Emilia:

No se puede negar que si leyese estas mis intimidades mis amigos reirían, persistiendo en la tonta creencia de que estoy enamorado de esa muchacha; pero no... esto no es el amor... El amor es una cosa tranquila y serena, es lo que yo siento por Luisa... Mientras que ahora estoy agitado, tengo la frente calenturienta; quisiera tener un pretexto para llorar (16).

Sin embargo, el interés que le tiene Antonio a Emilia no es recíproco, ya que, ante la negativa de tocar el nocturno de Leybach —cuando el pianista vio a su tía muy enferma, había prometido no hacerlo si no es que ella se lo pedía— ella le contesta con una frase que la configura enteramente como una *femme fatale*, pues le advierte: “Adiós, Antonio; es usted demasiado buen muchacho para ser buen amante” (19). De esta manera es que se crea la dualidad *femme fragile-femme fatale* en las *Confesiones...*: el protagonista pasa parte de la trama vacilando entre los sentimientos que le despiertan ambas mujeres.

Hay otros dos personajes de capital importancia para la historia de la novela: Félix y Ricardo. Ellos son amigos cercanos del pianista, Sierra utiliza a estos personajes para mostrar otra dicotomía: la dialéctica romántica entre razón y pasión. Los amigos de Antonio son símbolos claros de la dualidad romántica que buscaba encontrar un justo medio. Félix representa el lado intelectual, la razón que tantos estragos causó en los escritores románticos al ver a los hombres como un mero instrumento. Félix incluso identifica la *fatalidad* que existe en Emilia y le advierte a su amigo en vano. El pianista sólo comenta:

¡Este Félix! ¿Pues no está empeñado en que hay no sé qué diabólico en Emilia, que con sólo una palabra me devuelve la vida y la dicha? Seguramente les parece mal que yo me encuentre sano como nunca en un solo día. Estos que leen mucho los libros, nunca saben leer el libro del corazón (35).

Ricardo, en contraste, representa al corazón, al sentimiento, aquello que escapa y que no puede explicarse mediante el lado científico del lenguaje, que busca encasillar todo en categorías bien definidas. Retomando un poco el juego de polifonía que existe dentro de la obra, es Ricardo quien toma el papel de narrador en el capítulo V, lo que permite un desdoblamiento lúdico en la forma de construir la trama; aun así, el eje diegético se construye a partir del pianista, los acontecimientos narrados siguen siendo en torno a él. También podemos notar que el lenguaje científico está presente, pero de una manera poética; una muestra más del equilibrio razón-pasión que representan estos dos personajes, símbolos del romanticismo, dentro de la obra. Así sucede este juego de voces narrativas:

Querido Antonio:

Sobre tu cartera, olvidada aquí, me permito intercalar, yo, Ricardo, estas mis recientes impresiones, mientras nos llega carta tuya, desde hace una semana esperada con ansiedad; me servirá eso de algún consuelo, pues Félix se ocupa en estudiar a Emilia, y no le he visto la cara en algunos días. Se acicala ya como una damisela; dice, y no sin razón, que el médico debe empezar por agradar, y que él o cura a tu amada, o te propinará un veneno para curarte. Ya sabes que Félix es un romántico extraviado en un anfiteatro de disecciones; es un poeta que en busca de los mundos se encontró con los átomos, y estudia con tanto ahínco las leyes que determinan los movimientos de rotación y de traslación de las moléculas en la sangre, como un astrónomo el por qué giran los satélites de Urano en sentido inverso. Ya le has oído decir que quiere ser el Copérnico de los infinitamente pequeños (41).

Para hacer evidente la dicotomía entre estos dos personajes, Sierra se vale de diversas simbologías. Considero que él mismo encarnó la fusión de estos elementos, pues primero tuvo un acercamiento a la vida pública a través de los poemas suyos que comenzaban a aparecer en diarios, y después se convirtió, dentro del llamado grupo de los Científicos, en un pilar para el gobierno porfirista. Él mismo fue un poeta y un científico. Él mismo encarnó esta dualidad romántica. Para describir a sus amigos, Antonio se vale de lo que le puede pedir

a cada uno de ellos. Tenerlos a ambos se vuelve así una totalidad, ya que uno complementa al otro y ambos están para guiar y apoyar al pianista:

Félix es médico, o lo será pronto, y es también pintor. Difícilmente hay un hombre que sepa más que él; lo que no ha leído lo adivina. Nunca ha hecho un verso, porque dice que le disgustan todas las formas de poesía y todas las métricas de los idiomas modernos [...] Ricardo era un poeta. En el primero, la razón había acabado por dominar a la fantasía; en el segundo, más joven y más ardiente, la imaginación sólo estaba subyugada por el sentimiento. Yo iba a pedir a Félix un consejo, a Ricardo un abrazo (23–24).

III. 2 Limitación de la cronotopía: el tiempo y el espacio en el que suceden las novelas

Las dos novelas que ocupan el corpus de este estudio surgieron primero por entregas. La estructuración en capítulos permite que éstos tengan cierta unidad, es decir, una situación, desarrollo y desenlaces propios. En las ediciones modernas —las que se siguieron para el desarrollo de esta tesis son las del *Relato Licenciado Vidriera*— los capítulos pueden tener entre cuatro y trece páginas, por lo que la cronotopía también se mantiene limitada. Cada una tiene su forma particular de construir la diégesis. Sin embargo, cumplen con esta característica de la novela corta.²⁴

Primeramente, en el caso de *Antonia*, es imposible decir en qué estado de México fluye la diégesis, sólo podemos afirmar que se trata de un “pueblito” o una “aldea” en una zona rural. Altamirano realiza un pequeño guiño a *El Quijote* cuando introduce, en el segundo

²⁴ Gustavo Jiménez Aguirre identificó tres importantes similitudes entre *Antonia* y *Confesiones de un pianista*: “1) En cada novela, el número de entregas suma nueve y aunque la extensión en páginas es prácticamente idéntica, la estructura capitular es diversa debido a la fragmentación memoriosa de las *Confesiones de un pianista*; 2) en sus versiones periodísticas, las dos historias cuentan con presentaciones de sus autores para alentar las expectativas de lectura, y 3) sin minimizar las decisiones de cada autor, no puede ignorarse el hecho de que ambos utilicen coartadas biográficas en sus ficciones” (Jiménez, "Introducción" en Altamirano, *Antonia X-XX*).

capítulo, la historia del pobre joven que experimentaría el amor por vez primera y que enfrentaría emocionalmente sus desastrosas consecuencias: “Tenía yo trece años y vivía en un pueblecito de oriente, donde nací, y cuyo nombre no importa” (Altamirano, *Antonia* 9). Toda ficción tiene algo de autobiográfico, los escritores tienden a recuperar, a partir de sus vivencias y recuerdos, momentos que son indelebles. En el caso de Altamirano, sabemos que vivió en una comunidad primordialmente rural durante varios años de su vida, por lo que conocía bien los paisajes mexicanos. Sin duda, algo debe de haber en *Antonia* que le recuerde su primer enamoramiento.

Es posible ubicar temporalmente la trama hasta el capítulo VI: “Era el mes de octubre del año venturoso de 1847” (35). Sin embargo, la importancia de este capítulo radica en dos sucesos: primero, se introduce al coronel, el responsable de terminar con el amorío entre Antonia y Jorge. Después, Altamirano realiza una crítica al ejército de Santa Anna y a la forma en que se lidió la guerra con los Estados Unidos:

algunas tropas del ejército se retiraban a los estados, orgullosas y satisfechas de dejar la capital en poder de los yanquis, que no debían desocuparla, sino en virtud del Tratado de Guadalupe que les dio media República.

Acertó entonces a pasar por mi pueblo una cuasi brigada mandada por un generalote de aquel tiempo, de los más allegados a Santa Anna [...] y que debía sus ascensos, a lo que he averiguado después, a los gloriosos títulos de haber dado el ser a una hermosa joven que el dictador encontró digna de su gracia [...] doscientos soldados macilentos y haraposos [...] llevaban retratada en el semblante la historia íntegra de las desdichas de la patria (35–36).

En *Antonia* el espacio diegético se limita al pueblo y sus alrededores; el relato sucede en apenas unos cuantos días, con la promesa de que la narración continúe en *Beatriz*. De hecho, en el segundo capítulo de aquella novela que apenas alcanzó a esbozar Altamirano,²⁵

²⁵ Oscar Mata hace la siguiente observación de este texto: “*Beatriz*, obra nunca finalizada; de ella sólo se conserva un fragmento de 8000 palabras, que rebasa las dimensiones del cuento” (Mata 69). Y, es cierto, aunque

encontramos una situación temporal que nos recuerda que Jorge, aunque ya era un año más grande, seguía viviendo su adolescencia. No obstante, hallamos un salto cronológico que rompe con la manera en que se había construido la diégesis en *Antonia*, pues si la primera novela transcurre en poco tiempo, en *Beatriz* encontramos que tan pronto se va empezando a situar el contexto narrativo —esto es, se nos relata que Jorge estaba en un colegio y nos explica con un tono irónico cómo era la vida entre sus paredes— pasan incluso años. Jorge explica a los lectores cómo percibía la figura del canónigo, a quien su padre lo había encomendado, y acto seguido el tiempo avanza de manera repentina en un par de frases:

De manera que en las primeras visitas que le hice, me formé una gran idea de su influencia y de su saber, y desde su antesala, en que aguardaba con mi timidez de catorce años a que me llamara para disfrutar el honor de saludarle, y viendo pasar delante de mí a una tan abigarrada falange de cortesanos y cortesanas, me figuré buenamente que el señor canónigo era un semidiós, venerable prebendado de la Villa. [...] ¿Qué extraño, pues, que yo saliera de allí hastiado y sintiendo oprimido el corazón? Parecíame, al respirar el aire libre de la calle, que salía yo de una cueva. Así pasaron dos o tres años, y durante ellos jamás me vino el menor deseo de pedir consejo sobre nada a tan santo varón (Altamirano, *Obra Literaria* 400–01).

En el caso de las *Confesiones*... existe un mayor número de espacios en los que fluye la narración; el tiempo cronológico de la ficción es más extenso: pues si *Antonia* transcurre en unos cuantos días, en *Confesiones*... pasan, incluso, años. La historia comienza a mediados del siglo XIX, después “[del] cólera del 55. Tenía yo entonces 10 años”, dice Antonio, y un par de líneas después vemos un primer salto temporal:

en cinco años me hallé en disposición de ayudar a mi ángel bueno y no podré olvidar nunca la indefinible emoción que experimenté la noche que por vez primera (hora bendita de mi

la historia se corta de tajo —como veremos en algunos puntos concernientes a las características del *Bildungsroman* en las siguientes páginas— se logra situar de manera amplia el contexto espaciotemporal en el que la diégesis fluiría.

juventud) puse en aquellas manos, ya arrugadas, pero blancas aún y finas, el producto de mis primeras lecciones de música (Sierra, *Confesiones* 4).

Los saltos temporales son también constantes en esta novela corta; sin embargo, la mayoría de las veces suceden en periodos relativamente cortos, con frases que se insertan en la narración y empiezan a fragmentar la historia como “A las siete de la mañana”, u “Ocho horas después”, o con expresiones como “Durmamos un poco” para continuar con la historia al día siguiente (14–19).

Asimismo, la polifonía y la fragmentación de la historia suceden mediante asteriscos “*” que se insertan en medio de la prosa para separar los tiempos, espacios y voces a partir de los que se construye la diégesis. Este recurso, muy común en la literatura del siglo XX, representa una innovación en la forma de narrar que ofrece Justo Sierra.

III. 3 Un ser desvalido o asombrado que cuente su verdad²⁶

De acuerdo con Guy Rohou, al igual que la tragedia clásica, la novela corta “tiene por objeto la resolución de una crisis, la puesta en palabras de una aventura puntual, la reseña de un hecho, de un sueño, de un acto breve” (Rohou ctd. en Mata 18). Si recordamos lo que dijo Lukács, toda novela moderna representa la búsqueda de la trascendencia, pues: “la figura del héroe se vuelve polémica y problemática; ser un héroe ya no es la forma natural de la existencia en la esfera de la esencia, sino el acto de enaltecerse por sobre lo meramente humano” (Lukács 43–44). En esta búsqueda de la trascendencia, si bien los protagonistas no siempre pueden concluir satisfechos, sí pueden alcanzar ciertos estratos de plenitud, pero esta

²⁶ Dice Guy Rohou: “Uno de los privilegios de la novela corta es el de que en ella el ser desvalido o asombrado cuente su verdad” (Rohou ctd. en Mata 18)

tiende a ser aparente o fugaz. Entonces, los héroes se vuelven melancólicos. En el caso de las novelas aquí analizadas, tanto Jorge como Antonio presentan esta condición.

Jorge es un “ser desvalido” porque desde el prefacio de la novela —en el que Altamirano oculta su autoría tras las letras de P.M., iniciales de sus seudónimos literarios “ Próspero” y “Merlín” (Jiménez, "Introducción" en Altamirano, *Antonia XI*)— se habla de él como un “pobre muchacho” de “carácter diabólico”, pero la vena romántica se hace evidente cuando se menciona que “ha partido por fin hoy, resuelto a seguir nuestros consejos. ¡Quiera el cielo que ellos le curen y le libren de ir a un hospital de locos, o de arrojarse al mar, lo que sería para nosotros doblemente sensible!” (Altamirano, *Antonia 3*).

La locura y el suicidio eran temas preferidos por los escritores románticos. De acuerdo con Rafael Argullol, en el imaginario de autores como Giacomo Leopardi, la felicidad era imposible o inalcanzable para el hombre moderno; sin embargo, existía el anhelo de hacer frente a esta condición humana y, entre los héroes románticos que identificó Argullol, podemos relacionar al “genio demoniaco” con la locura porque no es posible explicarlo a través de la inteligencia ni la razón. Incluso puede:

rendir culto a la belleza y a la sensualidad a través de la desesperación y la violencia [...] el genio [...] acosado por el rechazo del cielo —el romántico prefiere un cielo enemigo a un cielo inexistente— y por la indiferencia y hostilidad de la tierra, se complace en su propio precipitarse al abismo (Argullol 412–13).

De esta manera, en esta precipitación al abismo, también podemos hallar la figura del suicida, quien afronta la muerte como un acto de voluntad que puede, incluso, transformarse en arte. Así, lo que es inevitable y produce una melancolía *a priori* se vuelve una decisión consciente y no un acto de absoluta desesperación:

Adquirida esta certidumbre la *muerte es concebida, dionisiacamente, como un acto supremo de creación*. Belleza, sensualidad, arte..., florecen, entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva, la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. *La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo del morir-para-ser* (Argullo 420).

Más adelante, cuando entremos en los detalles de la novela de iniciación y las características que se presentan en las novelas aquí estudiadas —específicamente cuando revisemos las semejanzas entre las formas en que se introducen ambas narraciones por sus autores por medio de pactos de ficción— expondré un par de observaciones más relacionadas con el imaginario romántico y la manera en que Altamirano incluye componentes narrativos que lo identifican con esta corriente literaria.

La “crisis” que Altamirano expone en *Antonia*, tiene que ver con la iniciación, asimilación y pérdida del amor. La resolución de dicho problema queda pendiente con el viaje a la Ciudad de México que el protagonista realiza hacia la conclusión de la novela. Si bien, no es una verdadera forma de confrontar la crisis que supone la pérdida del amor de Antonia, sí es un atisbo de esperanza; se abre el horizonte narrativo para que las cosas mejoren y esto se convierta en una experiencia que configure la forma de concebir y afrontar el mundo en el futuro.

Mientras tanto, Antonio, el protagonista de las *Confesiones...*, se presenta como un “ser desvalido” también desde las primeras páginas de la novela, pues conocemos que es un niño que se enfrenta a la orfandad y a las dificultades que aquello significa:

Tenía yo entonces diez años, y no comprendía la muerte de mis padres, pero los sentí tanto que una fiebre me llevó a orillas de la tumba. Antes de aquella enfermedad me creían un poco idiota; pero, según contaban, desde mi convalecencia mi razón se encontró libre de las trabas

que la naturaleza tardía había olvidado en la cuna de mi alma. Crecí en el trabajo y las privaciones (Sierra, *Confesiones* 3–4).

A lo largo de la novela, Antonio se encuentra también con dificultades para aceptar su destino y su identidad, y, en términos generales, es un ser que está en constante contradicción. Por ejemplo, Christian Sperling afirma que la expresión y euforia en el sentimiento que muestra Antonio, aunado al entusiasmo en su forma de experimentar el arte, lo elevan hacia estratos casi divinos —otra vez lo sublime y el romanticismo—, sin embargo:

la perspectiva irónica lleva a dicho yo a contemplar la incongruencia entre sí mismo y el mundo, entre su ideal y lo real, de modo que logra reconocer las restricciones que una sociedad prosaica y pragmática impone a una sensibilidad romántica. Estos elementos configuran un relato híbrido: *Confesiones de un pianista* describe una sensibilidad que oscila entre el afán por salvaguardar la autenticidad expresiva y el de alcanzar la profesionalización del artista, entre la búsqueda de la interioridad y la lucha por el reconocimiento del público capitalino (Sperling, ed., “Presentación” en Sierra, *Confesiones* 9).

La novela de Sierra nos cuenta el relato de un “ser desvalido” de principio al fin, cuya historia tiene altibajos; pero, en suma, es la historia de un fracaso. Este punto lo retomaré al hablar de la novela de iniciación, pues veremos que las *Confesiones*... nos relatan un subtipo del *Bildungsroman* que sería “la novela del artista”. No obstante, es un *Bildungsroman* a medias ya que, aunque nos muestra un triunfo en la búsqueda externa del protagonista —aquella que relata una adaptación al mundo social— también presenta la frustración de la búsqueda interna o la confirmación de la identidad del protagonista, pues Antonio se traza diversos ideales al principio de la novela que no logra concretar y que se ven interrumpidos por la narración de la muerte de su primer amada: Luisa.

III. 4 En este tipo de novelas debe existir un equilibrio entre acción y descripción

Recordemos que en la introducción del primer capítulo se expuso que la novela corta permite digresiones que interrumpen la acción narrativa, esto es, la situación contextual que tanto ayuda a construir en la imaginación de los lectores los espacios en los que se desarrolla la trama; sin embargo, la brevedad misma con que se desarrolla la diégesis exige que la acción sea esencial: sin ser tan “impresiva” como un cuento, este tipo de novelas debe centrar sus acontecimientos en el desarrollo de la vida de un protagonista.

Esta observación sobre las características de la novela corta nos permite hacer otro tipo de comparación entre *Antonia* y *Confesiones*. Es sabido que a diferencia de lo que ocurría en Europa, donde los movimientos artísticos y literarios se entienden como una oposición estética, en el caso de América existe una yuxtaposición²⁷ constante entre romanticismo y realismo, como sucede en *Antonia*, donde hay hibridación y convivencia de estas corrientes literarias a lo largo de la obra. En cuanto a *Confesiones de un pianista*, es una obra sumamente interesante porque anuncia la llegada del modernismo.²⁸ Christian Sperling, autor que apuntó la importancia en la limitación espaciotemporal en este género literario, también hizo una afirmación preponderante sobre las *Confesiones...*, ya que confirma la influencia que tuvo la

²⁷ Al respecto, Max Henríquez Ureña señala que este fenómeno ecléctico sucedió especialmente en el modernismo, ya que en él: “cabían todas las tendencias, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia [su] rasgo distintivo” (Henríquez 19).

²⁸ Esta reflexión ya ha sido comentada en numerosas ocasiones sin que los teóricos fijen una postura. Esto quizá se debe a la extensa literatura alrededor del origen y desarrollo del modernismo que, como sabemos, se ha repetido que comienza en América con Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. Christian Sperling comenta lo siguiente: “*Confesiones de un pianista*: una novela corta híbrida, a caballo entre el romanticismo y el modernismo, posición que no siempre se establece claramente. Algunos juicios vertidos por editores y críticos ubican los *Cuentos románticos* en el posromanticismo (Francisco Monterde) o declaran que los cuentos anuncian la prosa de José Martí o Manuel Gutiérrez Nájera (Luis Leal); que prefiguran a los modernistas (Emmanuel Carballo); que tienen aspectos de novelitas psicológicas (Castro Leal); o incluso que inauguran el modernismo” (Sperling, ed., “Presentación”, en Sierra, *Confesiones* 12–13).

obra sobre el desarrollo del género en México y, asimismo, nos recalca la importancia en la “condensación del relato”. Como ambas obras fueron concebidas por entregas, encontramos:

un desarrollo narrativo más dilatado y una clausura parcial de la trama en cada uno de los nueve episodios que integran el relato. Al mismo tiempo —y en eso consiste la decisiva aportación a la primera consolidación de la novela corta como género en México— *Confesiones de un pianista* apunta hacia un aspecto formal emblemático de esta forma literaria tal como la cultivarán autores como Federico Gamboa, Amado Nervo, Efrén Rebolledo o Ciro B. Ceballos a finales del siglo XIX, cuando el género alcanza una primera cristalización nítida. Me refiero a la condensación del relato, es decir, una rigurosa economía narrativa que, para generar unidad de impresión, dispone todos los recursos —espacio, tiempo, símbolos, perspectivas, giros, personajes secundarios, etcétera— con el objetivo de narrar la trayectoria vital de un solo protagonista (Sperling, ed., “Presentación” en Sierra, *Confesiones* 6–7).

Ahora bien, hablemos de *Antonia*. En el realismo literario, como corriente inspirada por el positivismo, la observación detenida se volvió un punto central; se buscaba la reproducción detallada de los espacios y seres sociales, a manera de “fotografías literarias” (Márquez 245). El narrador debía detenerse en detalles tales como la comida o la ropa, y cuando el escenario se agotaba narrativamente, se enumeraban las costumbres y modos de comportarse: de la observación espacial se pasaba a la observación social. Un buen ejemplo lo vemos en el siguiente fragmento: Jorge, el héroe melancólico en la novela de Altamirano, está celoso de Antonia porque el coronel que la pretende irá a visitarla a su casa. Ella es hija de un rancho y está en la flor de su juventud, pues sabemos que apenas tiene 15 años. Entonces, Jorge se esconde en los alrededores de la casa de su amada para contemplar el rumbo que tomará el encuentro. La primera descripción detallada es sobre lo que se comerá:

En la casa se hacían los preparativos correspondientes al rango de la ilustre visita que venía a honrarla. Los criados iban y venían muy afanados. El viejo comprendía, quizá por instinto, que los héroes ordinariamente están dotados de una voracidad bestial, y con esa convicción

mandó sacrificar un buen número de víctimas. Gallinas, pavos, carneros, lechoncitos, todo eso se asaba en el horno, se freía en sentidas cazuelas o se cocía en las ollas; amén de la nata que los vaqueros habían traído del rancho y que se ostentaba en grandes fuentes, de los dulces de leche que la madre de Antonia preparaba con cierto orgullo, y de las sabrosas y aromáticas frutas que la joven colocaba con esmero en limpios canastillos.

Aquello parecía banquete de bodas (Altamirano, *Antonia* 66).

Enseguida, la minuciosa narración continúa, pero ahora enfocándose en las prendas, tanto del padre de Antonia como en las de ella:

El viejo bonazo [...] habíase puesto sus mejores ropas: su camisa llena de randas y bordados, su corbata de colores chillantes atada con una sortija, calzoneras con grandes botones de plata, chaqueta de paño oscuro, y botas de venado de color verde olivo.

Antonia [...] estaba más linda y provocativa que nunca. Su vestido tenía siempre la sencillez encantadora, que ella, por un instinto de buen gusto, sabía dar a todo lo que se ponía. Había colocado hábilmente entre sus espesas y negras trenzas algunas flores del campo rojas y exquisitas. Sobre su camisa de finísimo lino y para cubrirse el seno, se había cruzado el más precioso pañuelo de punto que puede imaginarse; sus mangas bordadas y llenas de encajes dejaban en toda su desnudez sus hermosos y torneados brazos, adornados de hoyuelos y cubiertos con un vellito suave y apenas perceptible, como el de un melocotón [...] Sus enaguas eran de seda de bonitos dibujos y colores, y como en aquel tiempo precisamente no se usaban largas, dejaban ver la perfección de unos pies arqueados y pequeños, calzados con zapatitos de raso verde (67–68).

En cuanto a la obra de Sierra, el equilibrio entre acción y descripción ya ha sido mencionado por Blanca Estela Treviño, en el estudio introductorio de las *Confesiones...* que preparó para la colección *Relato Licenciado Vidriera*, editada por la UNAM; también, podemos observar que la investigadora recupera la idea de que es debido a otras literaturas europeas que la novela corta en la lengua española tiene su origen. Así lo explica ella:

En la novela corta pueden distinguirse ciertos aspectos que la alejan del género breve, porque aunque difícil de definir, la *nouvelle*, como se le denomina en Francia, presenta una serie de

características que la deslindan tanto del cuento como de la novela. A saber: una mediana extensión, así como la división en capítulos que permiten el manejo de una trama central que puede tener diversas ramificaciones para ofrecer un tratamiento mayor de los personajes, del tiempo y del espacio, sin que el narrador descuide la intensidad y tampoco incurra en la dilatación ni en la morosidad (*XIII-XIV*).

En la novela de Sierra no encontraremos amplias descripciones y aquella atención al detalle que era común en la prosa de Altamirano. Sierra logra un equilibrio entre acción y descripción al interrumpir incluso la diégesis cuando ésta se torna demasiado descriptiva: “Pintar el desorden que reinaba en aquella celda sería casi imposible” (25). Aunque es necesario mencionar que la novela da la impresión de que se crea conforme se va escribiendo. Esto es posible porque —a diferencia de *Antonia*, cuyos acontecimientos se cuentan totalmente en retrospectiva, es decir la historia se enuncia en el pasado— en *Confesiones...* el flujo de consciencia con que la narración sucede cuando toma la forma de un diario mantiene la enunciación en el presente. Este tipo de recurso narrativo se introduce desde el segundo capítulo; como vemos —con los verbos en cursivas— la narración se crea a la par de la enunciación.:

Probablemente esto es lo único que *puede* llamarse sobre la tierra “ser feliz”. *He logrado* hacer venir a México a los dos seres que *han sido* los ángeles de mi juventud, y *vivimos* muy contentos. Luisa me *dice* que esto le da miedo. Yo no *tengo* miedo de nada. *Trabajo* mucho y *gano* una vida bastante cómoda. Dos o tres polcas mías *han hecho* furor. Un día de estos haré una ópera y de seguro obtendré un éxito sorprendente. *Tengo* sobre mi mesa un proyecto de variaciones al Miserere de El trovador. Todo el día *hablo* de notas y compases. *Tomo* el tren por la noche y me *vengo* a descansar a este mi cuartito, con su jardín debajo de la ventana y un bonito surtidor en medio del jardín (11).

El cuidado en el lenguaje y la audaz estructura polifónica y fragmentaria de las *Confesiones...* la acercan a la corriente literaria del modernismo. También lo hace el hecho

de que el protagonista sea un artista, preludio de aquellos seres finiseculares que llenaron la literatura mexicana de “espíritus hiperestesiados”.²⁹ La novela de Sierra anticipa problemas de la modernidad que fueron tratados con detalle en la literatura hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En este caso, estamos hablando de “la profesionalización del artista”, que supone que el arte se constituya en un oficio y no en una experiencia estética y de interiorización. En palabras de Christian Sperling, el problema que demuestran las *Confesiones...* es el de “El artista frente al mercado: una oposición característica de la producción literaria de fin de siglo” (Sperling, ed., “Presentación”, en Sierra, *Confesiones* 9).

La concepción de la mujer como objeto estético y el cosmopolitismo —otras características del arte modernista— al mencionar distintas *drammi per musica* y al comparar a la Ciudad de México con Nápoles, se ven reflejados en la novela de Sierra cuando el pianista describe a Emilia quien es, como ya lo mencioné, antítesis del personaje de Luisa en este binomio de *femme fragile* y *femme fatale*:

¡Emilia! De seguro que alguno de estos locos petimetres creería que estoy enamorado de ella. ¡Bah!, no; la admiro, como todo lo que es bello, como todo lo que es bueno. La amo tal vez; pero con el mismo amor con que amo la *Pastoral* de Beethoven, la romanza del salice en *Othello*, o esas divinas armonías de *Freischütz*, en que la romántica fantasía de Weber parece haber traducido en notas los ritmos solemnes de las selvas y las voces misteriosas de los espíritus elementales de la naturaleza; mejor dicho, la amo como al azul de tus mañanas primaverales ¡oh tierra bendita de la luz! ¡oh México, la Nápoles de las montañas! O como el recuerdo de mi mar, de mi amigo de la infancia, tan grande y tan bueno: no, no, no la amo así... En fin, no sé explicar este sentimiento (Sierra, *Confesiones* 13).

²⁹ Blanca Estela Treviño utilizó este término para referirse, especialmente, a los escritores de la *Revista Moderna*, que trataban temas como “el amor, la vida, la muerte, el horror, la violencia, la enfermedad, el crimen, la venganza, el asesinato, la búsqueda de paraísos artificiales...”. Para delimitar las características de los personajes y narradores, explica lo siguiente: “El artista decadente es así un espíritu hiperestesiado, un ser sensible y atormentado, víctima del *spleen*, del hastío finisecular, con la frente «empalidecida por el tedio», a quien la vida real hiere y mantiene aislado” (Adame, Dulce y Treviño 19–20).

En el fragmento anterior es posible notar que las influencias románticas se expresan a través de toda una simbología. Elementos como la música de los autores alemanes e italianos, la exaltación de la naturaleza, el mar como analogía de lo sublime y la falta de razón para explicarse el sentimiento nos demuestran que esta obra sigue participando de dicha corriente literaria. En la novela de Sierra hay una conjunción entre características románticas y modernistas.

Por lo anterior, *Confesiones...* de Justo Sierra puede postularse como un parteaguas para la literatura decimonónica. De nuevo, aunque la fragmentación y la polifonía sean elementos presentes en casi toda la literatura del siglo XX, en el XIX no eran recursos comunes. Quizás, este afán innovador se deba a la juventud con la que Sierra escribió esta novela corta, pues, publicada en 1872, podemos asegurar que para entonces Justo Sierra no tenía más de 24 años.

Otro elemento que me llama especialmente la atención es la heterogeneidad genérica que se encuentra dentro de la obra. Uno de los textos incorporados a la novela corta es una epístola que escribe Antonio para Emilia confesándole su amor. El segundo, de acuerdo con el narrador, es una cita de Goethe que Félix lee y que se transcribe tal cual en el texto:

Hablamos demasiado; deberíamos hablar menos y dibujar más; en cuanto a mí quisiera renunciar a la palabra, y como la naturaleza plástica, hablar sólo en imágenes. Hay en la palabra algo de tan inútil, de tan vano, de tan ridículo, en fin, que el terror se apodera de vosotros ante la austera serenidad de la naturaleza, y que su silencio os aterra cuando os encontráis cara a cara con ella frente a algún aislado lienzo de granito, o en la soledad de alguna montaña (23).

Recordemos que Goethe, además de ser uno de los autores más importantes para el desarrollo del romanticismo, fue quien instauró el *Bildungsroman*.

También, a lo largo de la narración veremos algunos versos de Bécquer que Ricardo está leyendo. Una carta que Antonio dirige a Félix y en el que le cuenta su primer acercamiento físico a Emilia. Otra carta que Ricardo le escribe a Antonio contándole que “estudiar a la mujer es el gran imposible en la vida” (42). Asimismo, nos encontramos con otro tipo de variedad genérica como el epitafio de la tumba de Eduardo,³⁰ el amigo que muere al principio de la novela y por quien Antonio tiene la anagnórisis frente al piano, un momento decisivo para la confirmación de su identidad como artista.

De acuerdo con Christian Sperling, muchos de los poemas que aparecen en las *Confesiones...* ya habían sido publicados antes por Sierra en *El Domingo*.³¹ Uno de ellos es el poema de Ricardo que comienza diciendo “Desdénname, yo te amo, mi orgullo está vencido...” (54) y, en este juego de voces narrativas, supuestamente Félix está transcribiendo el poema para enviárselo a Antonio y que él lo lea. El octavo tipo textual que vemos en la novela es un fragmento de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. El noveno es una carta de Félix en la que le cuenta a Antonio su paso por Guadalajara y cómo es que se encuentra con Luisa haciendo trabajos de enfermería para los heridos de guerra —este es quizá el único momento en el que se describe la situación política del país; al contrario de Altamirano, Sierra no realiza ninguna crítica social; Félix cuenta que se está enamorando de Luisa, mientras Antonio se encuentra entristecido por el fracaso de su primer gran presentación operística:

³⁰ El texto versa lo siguiente: “Postraos, aquí la eternidad empieza; es polvo aquí la mundanal grandeza” (Sierra, *Confesiones* 48). Al respecto, Christian Sperling comenta que este paratexto se trata de: “Versos de Salvador Díaz Mirón [1853-1928], inscritos en una placa colocada en la entrada del cementerio municipal de Santiago Tuxtla, construido en 1833 con motivo del cólera morbo y que ha sido utilizada en algunos cementerios de la República” (Sperling, ed., “Notas”, en Sierra, *Confesiones* 130).

³¹ Al respecto, Sperling señala: “*Confesiones de un pianista* reproduce, en varios episodios, poemas que el mismo Sierra publica de forma independiente en *El Domingo*. Estos versos, dirigidos a la mujer adorada, exaltan los temas románticos de amor y muerte. En este caso, asistimos a otro gesto de distanciamiento cuando uno de los personajes desestima uno de los poemas de Sierra en los siguientes términos: «cuando se hacen versos semejantes no se inspira compasión, sino desprecio». ¿Acaso es otro guiño irónico para los lectores de la revista donde se publicaron tanto los poemas como la novela corta? ¿Pretende Sierra llevar a sus límites el sentimentalismo romántico?” (12).

“huyen mis creencias, [...] me abandona mi fe, [...] mi juvenil melancolía, dulce y pura como un crepúsculo matinal, no tiene ya esperanza” (70). A través de estas declaraciones es como podemos confirmar que el héroe de la novela fracasa en la búsqueda de su determinación interna, es decir: la identificación y confirmación de su identidad.

El décimo texto genéricamente subsumido a la narración es una carta que escribe Ricardo para Antonio en la que incluye un poema de su autoría y unos versos de Espronceda. El último, es la conclusión de la obra, un pacto de ficción en el que el protagonista/narrador se desvanece y la voz del autor lo suple para informarnos:

Aquí concluyen las confesiones de Antonio.

El que esto escribe ha logrado adquirir algunos datos, para no dejar flotante el desenlace de este cuento, desenlace vulgar y prosaico si los hay; pero como no se pueden reformar las cosas que en este mundo dependen de la naturaleza humana, con él habrá de contentarse el lector (79).

Acto seguido, se representa una “muerte en vida” del protagonista y sabemos que Luisa ha muerto y empieza a ser olvidada. Este punto es fundamental para entender qué tipo de novela de iniciación es *Confesiones de un pianista*.

III. 5 Las características del *Bildungsroman* en *Antonia* y *Confesiones de un pianista*

Pareciera que el maestro Altamirano llevó a la *praxis* vital los postulados de la novela de iniciación. En palabras de Enoc Vázquez Aldana:

Altamirano fue uno de esos jóvenes nacionalistas, comprometido hasta el final de su vida con la ideología liberal, con su pensamiento, con su ilusión de ver transformada la sociedad mexicana, llenando al pueblo de conocimiento, educándolo y abriéndole los ojos, ayudándolos a transformar su vida y la de los demás. Él fue parte de otros tantos que apostaron

por erradicar ese mal que ha sido la causa de tantas injusticias y pesares en el mundo: la ignorancia (Vázquez 34).

Al demostrar esta preocupación educativa, podemos vincular a Ignacio Altamirano de manera inmediata con la novela de iniciación. También, debido a un escrito que se publicó precisamente en el año de 1868, pues en él podemos constatar que conocía y gustaba de la obra de Goethe, quien, en palabras de Altamirano, escribía “novelas en que el sentimiento se lleva a un grado de exaltación que podría producir el extravío. El autor del *Werther* y de *Wilhelm Meister* fundó, por decirlo así, una escuela novelesca” (Altamirano, *Para leer la patria diamantina* 267) de la que Ignacio Altamirano fue partícipe con su obra *Idilios y elegías (Memorias de un imbécil)*, título de la serie de novelas de iniciación que intentó escribir, de las cuales logró concluir *Antonia* y esbozó solamente *Beatriz* en algunas páginas, pues ésta, como ya lo mencioné, no la terminó. Quizá fue porque el semanario en que se publicaba (*El Domingo*) cesó su producción, aunque es extraño que Altamirano retomó la escritura de la obra y la continuó publicando en *El Artista*, otra revista literaria, y aun así quedó inconclusa. Sin embargo, en palabras de Gustavo Jiménez Aguirre, no existe “explicación autoral o crítica sobre este silencio” (Jiménez, "Introducción", en Altamirano, *Antonia XVI-XVII*).

La obra de Altamirano ya ha sido comparada con la de Goethe, de hecho, su primera novela, *Clemencia* (1868) —que también fue publicada por entregas, pero en *El Renacimiento*— tiene rasgos del romanticismo alemán como “la exaltación en los sentimientos del hombre” (recordemos que la mayoría de los héroes novelescos del romanticismo son varones), “una pasión desmedida hacia la mujer amada, la exaltación y el gusto por la naturaleza, así como la búsqueda de la espiritualidad del ser” (Ortiz Diego).

En *Clemencia*, Fernando, protagonista de la novela, se ve orillado a sacrificar su vida debido a una terrible confusión de parte de su amada, quien lo creía un traidor y un mentiroso. Ante dichas acusaciones, el héroe opta por la muerte, entregándose a un pelotón de fusilamiento. Adriana Sandoval hace algunas comparaciones y contrastes entre la obra de Goethe y Altamirano en su artículo “Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia*, de Altamirano”. La diferencia más notable es que los sentimientos —expresados por medio del llanto— se concentran en personajes masculinos y femeninos en la novela alemana; mientras que en el caso de *Clemencia* el llanto se focaliza en las mujeres.

A lo largo de esta tesis se ha señalado por qué las *Confesiones...* de Sierra también tienen influencia romántica, y, de acuerdo con Jiménez Aguirre, también resuenan algunos ecos del *Werther* en ella. Quizás la primera paridad que podemos señalar entre las novelas mexicanas aquí analizadas y la novela hito del *sturm und drang* se halla en una cuestión estructural, es decir, de la forma en que se presentan ante los lectores desde un principio, con un paratexto, los autores/narradores buscan poner una falsa distancia entre ellos y los protagonistas de dichas historias; no obstante, las tres tienen tintes, como toda ficción, autobiográficos. Por ejemplo, así comienza la novela de Goethe:

Cuanto he podido rastrear acerca del cuitado Werther va aquí esmeradamente coordinado, y lo saco a luz contando con algún agradecimiento. Tras cierto embeleso y cariño para con su ingenio y su temple, no desdirán sollozos y lágrimas por su malogro.

Y tú, alma candorosa, acosada de iguales quebrantos, embalsámalos con sus cuitas; y haz de este librito el íntimo de tus entrañas; ya que, por estrella o culpa tuya, no aciertes a dar con otro más genialmente allegado (Goethe 11).

Como podemos observar, hay un pacto de ficción en el que el autor nos intenta convencer de que la historia fue escrita por un personaje cuya existencia trasciende el mundo narrado. También, observamos un afán didáctico, pues al pedirnos “embeleso y cariño para con [el]

ingenio y temple” del protagonista, así como la advertencia “tú, alma candorosa, acosada de iguales quebrantos, embalsámalos con sus cuitas”, podemos suponer que aprenderemos y para bien después de haber terminado de leer esta obra. Goethe, al mostrarnos el trágico desenlace de Werther, ese “extravío” del que hablaba Altamirano, nos advierte sobre las pasiones internas y las situaciones a las que nos podemos dejar llevar si las seguimos ciegamente.

Antonia, por su parte, abre sus páginas también con un pacto de ficción en el que podemos encontrar un sentimiento semejante al del *Werther*, pues se dice que el protagonista de esta narración también es un ser “desdichado”. Igualmente, para darle verosimilitud a la historia, se menciona que el personaje existe en el mundo extradiegético, al punto de que no sólo se han recuperado sus “Memorias”, sino que incluso planeaba enviar su retrato a la redacción del diario en que se solicita su publicación. Finalmente, también podemos señalar que Altamirano era consciente del género literario en que escribía esta historia —la novela corta— pues se refiere a la obra como una “novelita”:

A Gustavo G. Gostkowski

Mi querido amigo:

El pobre muchacho con cuyo carácter diabólico tanto hemos luchado usted y yo, ha partido por fin hoy, resuelto a seguir nuestros consejos. ¡Quiera el cielo que ellos le curen y le libren de ir a un hospital de locos, o de arrojarse al mar, lo que sería para nosotros doblemente sensible! Al despedirse me encargó enviase a usted, pues se lo dedicaba, el consabido cuaderno en que ha escrito sus impresiones en forma de novelitas, a las que ha puesto un título digno de su extravagante numen: *Memorias de un imbécil*. El bardo de esta aldea se permitió hacerlo preceder de otro un poco poético que escribió en letras grandes en la primera hoja. Si se decide usted a publicar eso en *El Domingo*, no vendrá tan mal, porque al menos los lectores tendrán una historia pequeña, pero completa en cada número. Además, nuestro amigo dejó a usted su retrato: ¿para qué diablos lo quiere usted? He preferido regalarlo a mi vecina, que al leer el título del cuaderno que le enseñé, derramó un lagrimón enorme diciendo:

“¡No era tan bestia!” Si los lectores repiten un elogio semejante, el miserable autor debe arrojarse al mar, ahora que van a presentársele las más bellas oportunidades.

Sabe usted que le quiere su afectísimo.

P.M.

Mixcoac, mayo 23 de 1872 (Altamirano, *Antonia* 3–4).

Asimismo, hay símbolos del romanticismo que demuestran que Altamirano conocía bien esta corriente literaria que, como ya mencioné, se encuentra mezclada junto con el realismo en la construcción de la novela y que es parte fundamental en cuanto al desarrollo del personaje principal. El “carácter diabólico” que se menciona también podría ser un guiño directo a otra obra de Goethe: *Fausto* (1808).³² Otro signo que construye la poética de la imaginación romántica es el mar. Cuando en la introducción de *Antonia* se dice que este “pobre muchacho” corre el riesgo de “arrojarse al mar”, podríamos leerlo como una metáfora de perderse en lo infinito, el mar se concibe como un reflejo del alma del héroe romántico que, en primera instancia “suscita el salto del gusto estético hacia el genio creativo”, representa también a la “naturaleza sensual e infinita”, así como a “las profundidades del sentimiento y de lo onírico”, en pocas palabras, y usando otra categoría: lo sublime (Caro 298).

Sin embargo, ante el desencanto y el rechazo, el héroe, como ya lo decía Altamirano, puede extraviarse. Si pensamos en la aseveración de “arrojarse al mar” de manera literal nos encontraremos con otro arquetipo romántico: el suicida,³³ del que ya hablé un poco unas

³² De acuerdo con Rafael Argullol, autor de *El héroe y el único* (1990), una guía muy completa para comprender la construcción y significación de todo el aparato simbólico en torno a la narrativa romántica: “el demonio romántico es tanto una respuesta a la civilización de las «luces» cuanto un reconocimiento autodestructivo del propio «cul de sac» y de la ausencia de alternativas. La significación del «demonio» romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser el símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y por fin, como «satanismo», la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo” (294–95).

³³ Nuevamente recurrimos a Argullol, quien expone de manera certera al héroe romántico: “En una primera etapa, la mente romántica todavía es capaz de equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su

páginas arriba, pues comenté que podía tornarse en un último acto de voluntad y una experiencia estética. Al tratarse *Antonia* de una novela de iniciación, no puede culminar de esta forma, pues se supone que el protagonista debe encontrar su identidad y su vocación a lo largo de la obra, o hacia el culmen de ésta.³⁴

Finalmente, en la novela de Justo Sierra también podemos encontrarnos con una introducción similar; aunque esto sólo sucede en la primera versión impresa, la que salió por entregas en *El Domingo*, porque cuando *Confesiones...* se editó e imprimió como un libro fue en la colección intitulada *Cuentos románticos*,³⁵ por motivos que también son desconocidos, Sierra eliminó el texto que abría su novela. Éste versaba originalmente lo siguiente:

A LA SEÑORITA CONCEPCIÓN Ln.

Desde la niñez hasta la tumba, es la vida humana como los días de otoño. Admirables por la luz y la transparencia de sus cielos matinales, nebulosos y fríos en las horas tristes de la tarde; desde la aurora, sin embargo, van cayendo de los árboles las hojas secas, como caen desde los primeros albores de la juventud las hojas muertas de nuestros sueños y de nuestras

existencia: a cada golpe adverso, a cada nueva certidumbre de mortalidad y escisión, reacciona con vigorosos ejercicios de voluntad. Mas llegado el punto en que la espiral de su contradicción va cercandando y agotando aquel equilibrio; el romántico adquiere la certeza —que, en buena parte le provoca la satisfacción del próximo reposo— de la inevitabilidad de su sacrificio. Es este momento, en el devenir romántico, en que la muerte aparece como un horizonte fijo, pero sólo como culminación de un proceso en el que el morir es una operación lenta y no exenta de gozo. Por eso, al contrario de la opinión generalizada, la “muerte romántica” está muy lejos de ser una acción desesperada. La desesperación, por el contrario, es mucho más aguda antes de la certidumbre de la muerte” (306).

³⁴ De acuerdo con Isaiah Berlin, en el *Werther*: “No hay ningún modo por el que Werther pueda evitar el suicidio. No hay forma de solucionar el problema, estando Werther enamorado de una señora casada, siendo el voto matrimonial lo que es, y creyendo los dos en él de esta forma. Si el amor de un hombre y del otro entran en confrontación se da una situación desesperada e impotente que termina necesariamente mal. Ésa es la enseñanza moral de Werther, y por esto se dice que jóvenes de una y otra comarca de Alemania se suicidaron en su nombre. No se debe a que en el siglo XVIII o en su sociedad en particular no existiera una solución adecuada, sino a que se desilusionaron del mundo y lo representaron como un paraje irracional donde era imposible en principio encontrar una solución” (Berlín, “Los verdaderos padres del romanticismo”).

³⁵ Un dato que es importante rescatar y que nuevamente nos confirma que la relación entre Altamirano y Justo Sierra era una de lazos fuertes y cariño. Cuando se editaron las *Confesiones...* como parte de los *Cuentos románticos*, Sierra dedicó el texto a la viuda de Altamirano con las siguientes palabras: “A Margarita G. de Altamirano. Homenaje y recuerdo” (Sierra, *Confesiones* 1).

esperanzas. Ilusiones que han partido, esperanzas que no volverán; esto es, en resumen, mi humilde narración.

Yo necesitaba, para colocar en lugar sagrado esos despojos del alma, expuestos al sarcasmo de todo el mundo, de un nombre que santificara todo lo que hay en estas páginas, de pesares íntimos y de amargas confidencias a los indiferentes.

Perdone vd que, al recordar con una emoción casi religiosa su mirada, profunda y melancólica como un crepúsculo del mar, su nombre rodeado de santa aureola como la frente de un ángel, me atreva a rogarle acepte estas *Confesiones*, revelación quizá de algunos dolores de la vida, que pongo respetuosamente a los pies de vd.³⁶

La alusión al otoño nos anticipa la melancólica personalidad que tendrá del héroe de esta novela, así como la pérdida que suponen “las hojas muertas de nuestros sueños y de nuestras esperanzas”. Antonio, el protagonista de las *Confesiones...* es un personaje que está en constante contradicción y que también está anhelando lo que no tiene o lo que ha perdido. Esta condición lleva al héroe de la novela al fracaso de sus aspiraciones, al menos desde el punto de vista interior del desarrollo que se hace explícito en la novela de iniciación. Trataré más adelante este punto al hacer un contraste entre la “búsqueda interna y externa” que se relata en el *Bildungsroman*.

Ahora bien, Si pensamos en el amor frustrado como un rasgo del romanticismo, sobre las obras de Goethe y Altamirano, Adriana Sandoval apuntó: “Tanto en *Werther* como en *Clemencia* se da un triángulo amoroso que termina en [la muerte autoprovocada] de los enamorados no correspondidos” (Sandoval 166). En *Antonia* también nos vamos a encontrar

³⁶ Parte de la titánica labor que se realiza en <www.lanovelacorta.com> consiste en la recuperación y difusión de facsimilares. De dicha página obtuve el documento en PDF del facsimilar de las *Confesiones...* en palabras de sus colaboradores: “A partir de 2008 esta Biblioteca ha presentado facsímiles de novelas cortas para ilustrar la relación entre el género y sus variados soportes: libros, anuarios, revistas y diarios de extensas páginas. En sus apretadas columnas se leían, con tipografía diminuta, «novelitas» publicadas en una o varias entregas o en folletines coleccionables. Si los autores estuvieron conscientes de las virtudes y maleficios de dicha periodicidad —además de las expectativas del público y de los editores—, los lectores actuales contamos con este caleidoscopio para multiplicar el placer de las historias y el conocimiento de su transcurrir editorial”. (Disponible en: <<http://lanovelacorta.com/facsimiles.html>>).

con este tema, con la diferencia de que el final no es tan trágico: ante la desilusión del amor que escapa, el héroe de la novela busca huir de su lugar de origen, se encuentra con la oportunidad de estudiar en México y dejar atrás el recuerdo de Antonia. Hacia la conclusión de la novela, después de un tiempo en que no sabía bien de sí y en el que mostraba signos de la depresión que significa cualquier alejamiento en una relación afectuosa, pero que tiene un mayor peso cuando se trata del amor formativo, Jorge encuentra su atisbo de esperanza:

Seguí viviendo triste en aquella aldea, por espacio de ocho o diez meses, sin querer dedicarme a nada, ni trabajar en nada. Mi familia estaba alarmadísima, hasta que mi pobre padre, llamándome un día, me preguntó:

—Hijo, ¿quisieras irte a estudiar a México?

Yo di un salto de gozo. Jamás me hubiera atrevido a solicitar semejante cosa, pero la verdad era que esa idea me halagaba desde hacía tiempo.

—¿A estudiar? ¿Y en dónde?

—En un colegio; aunque somos pobres, aplicándote, te podemos sostener y serás lo que tú quieras.

—Con mucho gusto, padre. Ése es mi deseo.

—Pues arreglado; partiremos pronto.

Desde aquel día no pensé en otra cosa. Dar a mi espíritu una ocupación conforme con mis esperanzas y mis ambiciones; ir a México, entrar en otro mundo, poner el pie en los primeros peldaños de una escala que yo había soñado... ¡qué orgullo y qué dicha! (Altamirano, *Antonia* 80–81).

Sobre la novela inconclusa en la que continuaría la narración de *Idilios y elegías* (*Memorias de un imbécil*): *Beatriz*, podemos decir que en esta obra apenas encontramos el planteamiento del problema, la situación espaciotemporal y cuando la principal línea argumental está a punto de fraguarse —esto es, el que Jorge se enamora de una mujer mayor— se corta la narración. El enamorado de Antonia y protagonista de la novela ya se encuentra en la ciudad de México, estudiando en un colegio bajo el cuidado y supervisión de un canónigo que poseía un rancho cerca del pueblo del que nuestro héroe era oriundo y en el

que su padre trabajaba. Hay en la historia contada de *Beatriz* pocas menciones de Antonia; en todas ellas, el narrador la desdeña y compara con Beatriz, una señora madura que es madre de otro muchacho que estudiaría en el colegio y cuyo cuidado sería encargado a Jorge.

La historia que comienza a dibujarse en esta obra marcaría un contraste entre el amor formativo³⁷—un primer acercamiento hacia la forma de sentir, el despertar de la pasión, por así llamarlo— y el amor consolidado, aquel en el que la experiencia juega un papel importante y permite el mutuo aprendizaje entre las partes involucradas. De esta manera lo explica el narrador al principio de *Beatriz*:

Mi primer amor fue un lampo de aurora; mi segundo amor fue un incendio. Todavía atónito por las volubilidades de la cervatilla, me encontré, cuando menos lo pensaba, en las garras de la tigresa. Mi corazón, excitado apenas con el aroma de la margarita silvestre, se atosigó bien pronto con el perfume letal de la rosa, reina de los jardines. He dicho que Antonia, en su calidad de niña, necesitaba un mentor que no fuese niño. A mi vez, yo no sé si la necesitaba; pero el hecho es que, como Juan Jacobo Rousseau, me encontré con una mamá; ya sabéis que así llamaba él a la buena Madame de Varens (*Altamirano, Obra Literaria* 391).

En otro orden de ideas, alcanzar el bien común fue un principio que asumieron los hombres de letras del siglo XIX, dentro de los cuáles Altamirano ocupó un lugar preponderante al exponer su programa nacionalista en sus “Revistas Literarias”, donde concebía a la literatura como un instrumento didáctico; el *Bildungsroman* se acopla muy bien con esta función ya que nos muestra una búsqueda bifurcada en la que el protagonista alcanza la madurez, es decir la confirmación de su identidad, y el consecuente ejercicio de su papel en la sociedad.

³⁷ De esta manera, Jorge nos demuestra su talante romántico y nos cuenta como fue el despertar de sus instintos en *Antonia*: “Yo sentí, pues, al cumplir trece años, una necesidad irresistible de amar. Esta necesidad se explicaba por un humor melancólico y extravagante, por una opresión de pecho que me obligaba a salir de mi casa frecuentemente en busca de aire puro que respiraba a bocanadas, y por una constante y desenfadada propensión a ver a las mujeres y a contemplar sus pies, sus brazos, sus cuellos y sus ojos” (*Altamirano, Antonia* 11).

Como vimos, esta bifurcación no es la única dicotomía presente en el análisis de *Antonia y Confesiones...*, a lo largo de este capítulo hemos visto ya otras como la ciudad y el campo (que representan los valores tradicionales y los de la modernidad), la pasión y la razón —tan propias del romanticismo— la prefiguración de la *femme fatale* y el contraste con la *femme fragile*; el balance entre la descripción espacial y la acción narrativa; la mezcla de elementos románticos-realistas en la novela de Altamirano y románticos-modernistas en la de Justo Sierra; inclusive, existe una paridad entre los nombres de los personajes de Antonia (la bella muchacha que desata la experiencia del amor formativo en la novela de Altamirano) y Antonio (el protagonista de las *Confesiones...*) que completaría, en una relación en apariencia azarosa, el cúmulo de dualidades que ligan a estas novelas entre sí.

Otro hecho que nos permite relacionar a Altamirano con el *Bildungsroman*: podemos decir que el maestro se mostraba particularmente preocupado por la formación de los mexicanos que estaban viviendo la adolescencia, ya que se trata de una etapa decisiva para constituir el carácter. En palabras de Altamirano, la literatura a la que los jóvenes tenían acceso debía mostrar:

la moral ante todo, porque fuera de ella nada vemos útil, nada vemos que pueda llamarse verdaderamente placer; y como los sentimientos del corazón tan fácilmente pueden ser conducidos al bien individual y a la felicidad pública cuando se forman desde la adolescencia, deseamos que en todo lo que se lea en esta edad haya siempre un fondo de virtud. Lo contrario hace mal, corrompe a una generación y la hace desgraciada, o por lo menos impulsa a cometer desaciertos que son de difícil enmienda (Altamirano, *Para leer la patria diamantina* 272).

Resulta también interesante ver que, a través de esta manera de formar a los adolescentes, podemos volver a una característica muy particular del *Bildungsroman*: la búsqueda interna (que Altamirano identifica en la cita anterior como “el bien individual”) y externa (a la que el guerrerense llama “la felicidad pública”). Recordemos que estas

características son parte de la búsqueda bifurcada que emprenden los héroes del *Bildungsroman*. El rito de iniciación nos indica el comienzo de esta búsqueda, es la primera etapa que los niños o adolescentes tienen que atravesar para después relatar su camino hacia el culmen de esta aventura.

En el caso de *Antonia* la “búsqueda interna” se relaciona con el despertar del amor;³⁸ la “búsqueda externa” es tardía, pues, como vimos, llega hacia el final de la novela y se supondría que se iba a ser relatada en la continuación de la obra. Este tipo de búsqueda se relaciona con el lugar que ocupará el protagonista socialmente hablando, como Jorge es hijo de un campesino, se podría pensar que en primera instancia ese sería el camino que tendría que seguir; no obstante, al poder estudiar en la Ciudad de México, sus posibilidades se abren de tal forma que él pueda elegir casi cualquier ocupación.

En el caso de las *Confesiones...*, Antonio pasa por un rito iniciático desde las primeras páginas. Éste logra encontrar el camino para la “búsqueda externa” casi de manera inmediata. Como mencionamos entre las características que identifican a esta obra como una novela corta, al tratarse de un huérfano —aquel “ser desvalido”— tiene que adaptarse a las necesidades del mundo, es decir, lo que significa conseguir dinero y así poder ayudar en su casa con los gastos. El joven lo logra entre las primeras páginas de la narración y comenta: “Besé a mi tía en la frente, le di la onza americana y me puse de rodillas. Aquello significaba para mí la aceptación de un deber sagrado; significaba para ella el momento en que el pobre huérfano desvalido se hacía un hombre” (Sierra, *Confesiones* 4–5).

³⁸ Altamirano describe este despertar por medio de las siguientes palabras: “La blanca túnica de la adolescencia iba desapareciendo día a día, como si fuese una película de cera derretida por el calor creciente de mi corazón que, mariposa del deseo, comenzaba a revolotar devorada por una sed inmensa. Desde entonces comprendí que la aurora del amor es el deseo” (Altamirano, *Antonia* 12).

Sin embargo, nos encontramos con un punto más importante para el desarrollo del personaje y un detonante en la trama: un momento de patente anagnórisis³⁹ que lo obliga a dejar atrás su lugar de origen en una comunidad rural para ir hacia la ciudad y poco a poco ir perdiendo toda una serie de valores que, como también ya se mencionó, representan a la tradición (la familia, la iglesia, la naturaleza) para adoptar los de la vida moderna (el individuo, la laicidad y la urbe, por mencionar algunos). Recordemos que este cambio se evidencia sobre todo en la figura de Luisa y la relación que el pianista tiene con ella.

Las *Confesiones de un pianista*, de Justo Sierra, se relacionan con la novela de iniciación porque muestran la escisión entre el yo y el mundo —siguiendo a Christian Sperling en la introducción que preparó para la colección de <www.lanovelacorta.com>— y relata la búsqueda de una comunión entre estas partes, aunque ofrece una culminación irónica. Esta búsqueda es emprendida a través de los ojos de un artista que “construye un mundo evasivo y artificial”, pero que, al mismo tiempo, refleja “la figura problemática del creador” (Sperling, “*Confesiones de un pianista*. Presentación”).

Confesiones... es una novela de iniciación hasta cierto punto irónica porque, a pesar de que el protagonista cumple plenamente un papel social —pues logra sobrevivir como un artista y de hecho tiene un amplio reconocimiento—, hacia el culmen narrativo ha perdido su esencia, no está satisfecho interiormente. Esto se pone de manifiesto con lo que se vuelve una metáfora animada con un resquicio de teatralidad: en la celebración total por el éxito de

³⁹ En el lecho de muerte de su amigo Eduardo, Antonio cuenta: “Volvió la serenidad a mi ánimo, corrían mis lágrimas silenciosas; y como si aquel cuadro hubiera sido para mí una revelación, obligué al piano a interpretar mis emociones. Sus notas cantaron la plegaria de esperanza y de fe que partía alada de mi corazón hacia el Ser que ampara y consuela. Cuando volví de mi éxtasis, todos me rodeaban sorprendidos; el viejo sacerdote puso su mano sobre mi cabeza y murmuró una frase de bendición; mi buena tía estaba radiante de placer. Eduardo sonreía dulcemente, y Luisa lloraba sola y callada en un rincón de la sala

— Antonio — me dijo el padre de Eduardo —, la semana que entra saldrás para México a acabar tu educación musical” (Sierra, *Confesiones* 9–10).

su ópera, el pianista sufre una muerte en vida: “Poco después de las once fue coronado Antonio. Cayó como muerto en mis brazos. Fue un vértigo, porque la alegría no mata” (Sierra, *Confesiones* 88). La vida de Antonio se vuelve entonces melancólica y, aún más, las palabras con las que se cierra el texto reflejan una última confesión, un dejo de decepción y fracaso: “La primera felicidad es la de no nacer, la segunda es la de morir joven” (88) cosa que no le sucede al pianista,⁴⁰ sino a la primera mujer de su vida, con quien supuestamente algún día iba a casarse y a quien se condena desde el primer capítulo: “¡Pobre Luisa!” (11). En el cierre de la novela la narración se fragmenta de manera abrupta en dos espacios y dos momentos: por un lado, Antonio ha superado un aneurisma que lo había afectado fuertemente y está teniendo éxito con su última ópera, el público lo aclama y esto es un sinónimo del triunfo en su “búsqueda externa”; por otra parte, Luisa está en su lecho de muerte en el convento y termina siendo consumida por el tifo.⁴¹ Con una nota final, y en un último juego narrativo, nos encontramos con estas palabras:

Oye, lector, para tu edificación, este pequeño epílogo. Antonio ha vuelto a sus amores con Emilia, y no se acuerda de su aneurisma. Félix se ha casado con una vieja rica. Ricardo sigue soñando.

El último Día de Muertos, sólo un hombre fue a arrodillarse en el sepulcro de Luisa, que está en la Piedad, en el prado del centro. Era el padre de Eduardo. Si yo pudiera poner en esa tumba un epitafio, sería sin duda estas palabras de un sabio del Oriente, que figuran en las confesiones de Antonio: “La primera felicidad es la de no nacer, la segunda es la de morir joven” (88).

⁴⁰ De acuerdo con Rafael Argullol, esta frase que identifica al héroe romántico tiene su origen en los versos 1223-1227 de la tragedia de Sófocles *Edipo en Colona*: “Lo mejor es no haber nacido; pero para quien lo ha hecho lo mejor es retornar lo antes posible allá desde donde ha venido” (Sófocles ctd. en Argullol 373).

⁴¹ Al respecto, Christian Sperling señala: “Esta oposición de espacios y personajes simbólicos es elocuente de la comprensión de la modernidad que pudo haber tenido Justo Sierra desde su horizonte, a finales de 1872, dos décadas antes de la efervescencia de la estética y novela corta modernistas, mismas que encuentran otras estrategias para representar las oposiciones que están ya en juego en *Confesiones de un pianista*. Al mismo tiempo, el desenlace contrapunteado es otra muestra de nuevas posibilidades que conducirán, a finales del siglo, a dos ideales en la novela corta: la condensación y la brevedad” (Sperling, ed., “Presentación” en Sierra, *Confesiones* 14).

De esta manera, nos encontramos con dos novelas de iniciación que no siguen patrones estructurales idénticos. Podemos decir, *grosso modo*, que *Antonia* logra el éxito en la búsqueda interna, pero la búsqueda externa pasa a ser una promesa que se concretaría en la siguiente parte de la obra (*Beatriz*), aunque, lo único que logramos saber en las pocas páginas que se escribieron de esa novela es que Jorge ya estaba avanzado en sus estudios, no se nos ofrece alguna pista o mención sobre el papel que cumpliría socialmente hablando.

Mientras en la novela de Justo Sierra, que está más apegada al modernismo y a la literatura finisecular, el protagonista ejerce satisfactoriamente su función social entre “Flores, aplausos, gritos, ovación inmensa” (87), pero tiene el anhelo de la muerte romántica, no fue capaz de reafirmar su identidad a lo largo de la narración y, consecuentemente, no podemos decir que haya concluido la búsqueda interna. Su personalidad melancólica pudo haber sido la causa de esta búsqueda frustrada y nos recuerda que “Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción” (Argullol 306).

También es cierto que la melancolía se ha asociado con la genialidad —y, por ende, con la figura del artista— desde la antigua Grecia. Hipócrates la clasificó como uno de los 4 humores que dominaban al cuerpo humano dentro de la sangre, la melancolía era “la bilis negra, fría y seca” que, al concentrarse en exceso, se tornaba en una enfermedad (la epilepsia, los accesos de furia y las úlceras se relacionaban con ella). Sin embargo, Aristóteles nos recuerda que este vicio, por llamarlo de una manera negativa y para hacer una antítesis, también podía ser una virtud. El filósofo se preguntaba: “¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos al grado de padecer males por la bilis negra?” (Aristóteles e Hipócrates 43).

Y, en efecto, Antonio es un excelente pianista que peca incluso de soberbia, pues él mismo afirma: “¡Qué diablo!, tocaré lo que me pongan a la vista, como si el piano no fuera mi esclavo; sumiso y obediente, gime o ríe a mi antojo; también yo soy rey: tengo mi pueblo de teclas de marfil” (Sierra, *Confesiones* 14). Sin embargo, por más virtuoso que sea para la música, se trata de un ser desdichado. Christian Sperling, nos hace notar que el protagonista de la novela de Sierra padece —sufre— la melancolía, pues comenta lo siguiente: “*Confesiones de un pianista* apuesta por incursionar en la interioridad de un sujeto irritable que acusa una sensibilidad artística descomunal, rayana en lo patológico” (Sperling, ed., “Presentación” en Sierra, *Confesiones* 8).

Como hemos podido observar, a diferencia de *Antonia*, en la que el protagonista atraviesa un proceso de iniciación en el que el amor se vuelve el centro del mundo narrado y después un anhelo de volver a ese paraíso perdido; en *Confesiones...* la iniciación se da en el arte y el amor, pero sólo es posible una adaptación al mundo social, Antonio, incluso lo confiesa: “encuentro que mi amor, fe y religión de mi juventud han muerto” (Sierra, *Confesiones* 61), lo que, en pocas palabras, nos anuncia el fracaso en la búsqueda de la identidad.

En general, la novela de Sierra es más atrevida formalmente en el contexto del devenir de la novela decimonónica, ya que existen distintos niveles narrativos creados a partir de las diversas interrupciones de los personajes que la dotan de un dinamismo muy especial. Considero que, como se mencionó en la introducción de esta tesis, esta novela se trata de un clásico, porque, a pesar de la distancia en el tiempo y los espacios construidos dentro de la diégesis, la trama sigue comunicando problemas vigentes que la modernidad ha traído: el sobreponer la dedicación a la vida y el bienestar social encima del desarrollo individual y las satisfacciones que ello conlleva.

La novela de Altamirano, por su parte, está más apegada al modelo prototípico del *Bildungsroman*, es decir, al que surgió del *Wilhelm Meister*, porque relata un equilibrio entre la búsqueda interna y externa del papel que jugará el protagonista. También porque se intentó relatar por medio de una serie de novelas que buscaban demostrar el proceso de iniciación y formación del héroe, recordemos que, en *Beatriz, Jorge*, tras la experiencia vivida con Antonia, se lee más preparado para enfrentar los retos que se le empezaban a poner enfrente: el estudio y la conquista de una mujer que era años más grande que él.

Sin embargo, cada una de las novelas analizadas cumple, como se puntualizó a lo largo de este capítulo —pensando en la medida de sus posibilidades, así como en sus características particulares al ser obras de la literatura latinoamericana— con los modelos de la novela corta y la novela de iniciación.

CONCLUSIONES

Como indagué en el primer capítulo, a la novela corta se le ha ubicado tradicionalmente entre el cuento y la novela. Sin embargo, de acuerdo con los planteamientos que deduje, siguiendo a diversos teóricos de la novela corta, ésta se ostenta como un género independiente. Recordemos que podemos dividir en dos partes los rasgos que la identifican:

1) Sus características formales: normalmente se divide en capítulos y el tratamiento del lenguaje resulta en un equilibrio entre descripciones que tienden a ser poéticas, pero que no interrumpen el ritmo con el que se construyen los acontecimientos de la diégesis.

2) Su contenido: la novela corta cuenta una historia que surge alrededor de un solo protagonista; asimismo, son pocos los personajes secundarios y la cronotopía está limitada, esto es, los tiempos en los que transcurre la ficción no suelen prolongarse discursivamente y los espacios en los que transcurre la acción no suelen ser muchos.

Tanto en *Antonia* como en *Confesiones de un pianista* podemos encontrar estos elementos narrativos. Aunque fueron obras concebidas en un principio para ser publicadas por entregas, al verlas en su conjunto, como se presentan en las ediciones modernas, se adaptan a los cánones establecidos en esta tesis para considerarlos como parte de la novela corta.

La novela corta inicia en México con *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. Esta obra se publicó en 1832, 50 años antes que las novelas de Altamirano y Sierra. *Antonia* y *Confesiones...* participan como obras importantes en el devenir de la novela corta mexicana y son piezas fundamentales para el desarrollo del género sobre todo hacia finales del periodo decimonónico, ya que:

inauguran temas y motivos perdurables [...]: la iniciación sentimental y erótica de adolescentes masculinos, su interacción con la *femme fatale*, estereotipo del periodo que

culmina en *Salamandra* de Rebolledo (1919), la presencia conflictiva del artista en la sociedad, entre otros asuntos y aspectos formales que proyectan la modernidad finisecular del género hacia el siglo XX (Jiménez, "Altamirano y Sierra..." 21).

Cuando Gustavo Jiménez menciona “la iniciación sentimental y erótica de los adolescentes” como temas que se incluyen en *Antonia* y *Confesiones de un pianista*, nos remite al segundo capítulo de esta investigación. El *Bildungsroman*, o novela de iniciación, es un tipo de novela cuya trama surge a partir de un protagonista y las experiencias que atraviesa en su paso de la niñez a la adolescencia o hacia la madurez. Para explicar el *Bildungsroman* utilicé la figura de la búsqueda y la separé en dos vertientes:

1) La búsqueda interna: este concepto se crea a partir de la idea que tiene el protagonista de sí mismo y lo que considera parte de su identidad. Cuando existe una armonía entre los ideales del héroe de la novela y los hechos con los que construye su realidad diegética, entonces podemos decir que esta búsqueda ha sido concretada satisfactoriamente. En el caso de *Antonia* creo que se cumple por el optimismo que demuestra Jorge hacia el final de la novela: “Mis recuerdos y preocupaciones se disiparon como por encanto, en presencia de este espectáculo terrible para un niño de aldea. ¡MÉXICO!” (Altamirano, *Antonia* 82).

Mientras tanto, en el caso de las *Confesiones*...hacia el cierre de la novela, las últimas líneas que dejan ver la voz de Antonio tienen un tono pesimista y muestran el abandono en que tenía sus esperanzas, en contraste con la forma en que espera el futuro Jorge, Antonio anhela incluso la muerte, es evidente que no está contento con lo que representa su identidad: “Mi imaginación está llena de ensueños enlutados; mi memoria llena de recuerdos, es decir, de lágrimas. Quiero morir entero, y sólo siento que mis frías cenizas vayan a enturbiar la corriente de algún río en la tierra, o a apagar la fosforescencia de una ola de mar” (Sierra,

Confesiones 79). Por esto, es que la búsqueda interna no se concreta en las *Confesiones*... Sierra prelude los textos decadentistas que relatarían el vacío al que se enfrentaban los artistas, y la búsqueda de paraísos artificiales para sobrellevar la carga emocional que significaba no estar contento con la interioridad que experimentaban aquellos creadores.

2) La búsqueda externa: esta se refiere al papel que desarrolla el individuo en la sociedad que retrata la novela. En un principio, el héroe no sabe qué lugar tomará como ser social, pero conforme avanza la trama lo descubre o al menos esboza un camino a seguir. Como lo vimos en el párrafo anterior, en *Antonia*, Jorge está atento a lo que depara el futuro y preparado para desarrollarse plenamente e integrarse a la sociedad. Esta etapa queda como una promesa que luce posible en el horizonte de expectativas.

En contraste, Antonio encuentra su lugar como artista y recibe la aceptación del público, si no fuera por el desencanto interior que muestra, la novela sería un *Bildungsroman* completo.

La novela de Altamirano es un ejemplo más prototípico porque Jorge sabe lo que quiere: alejarse de Antonia hacia el final de la trama y estudiar en la Ciudad de México. En la novela de Sierra, mientras tanto, Antonio es un personaje dubitativo que por momentos quiere a Luisa y por momentos a Emilia, que logra posicionarse socialmente, pero que ha perdido mucho en el camino para lograrlo.

Resultó muy interesante ver que, como lo expuse particularmente en el tercer capítulo, estas novelas comparten varias características y se componen de distintas dicotomías. Hay varias particularidades que las hermanan: ambas son novelas cortas y de iniciación, que se crean a partir de un eclecticismo de corrientes literarias: romanticismo-realismo en el caso de *Antonia* y romanticismo-modernismo en el caso de *Confesiones de un pianista*. También,

las dos novelas prefiguran a la *femme fatale*, tópico esencial en el periodo finisecular. Y las dos describen la etapa de la adolescencia y sus problemas en el siglo XIX.

Considero que esta investigación sienta un precedente para buscar el origen de este tipo de narrativa en el periodo decimonónico, ya que, hasta donde investigué, no existe un estudio que analice de qué manera se forjó el *Bildungsroman* en la literatura mexicana. Un excelente punto de partida serían las novelas cortas que se han ido recopilando en <www.lanovelacorta.com>, así como las que existen en las publicaciones periódicas de la época. Creo que el rescate de la producción literarias que ha sucedido a lo largo de estos años nos ha permitido expandir el horizonte literario del México decimonónico. No obstante, queda mucho trabajo por hacer. Como una propuesta a nivel personal, que puede extenderse a los interesados en este tipo de novelas, me gustaría seguir investigando sobre este hilo en la historia de la literatura mexicana y poder plantear un corpus originario. Es importante dejar planteada la necesidad de establecer si es posible que existan novelas cortas y de iniciación anteriores a *Antonia* y *Confesiones de un pianista*, pero eso sólo puede comprobarse acudiendo directamente a los textos, analizándolos y reconstruyendo el horizonte de expectativas de la comunidad letrada de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAME GONZÁLEZ, Dulce M. y Blanca E. Treviño García. “Presentación”. *El cuento mexicano en el siglo XIX. El cuento romántico: tema y variaciones*. D.F.: Esfinge, 2013. Impreso.
- AIZENBERG, Edna. “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”. *Revista Iberoamericana*. Dic. 1985: 539–546. Impreso.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Antonia*. D.F.: UNAM, 2014. Impreso.
- . *Obra Literaria*. D.F.: CONACULTA, 2013. *Librosmexico.mx*. Web. 29/06/2019 <clasicos.librosmexico.mx/sites/default/files/pdf_libros/18881-3-51296.PDF>.
- . *Para leer la patria diamantina: una antología general*. Ed. Edith Negrín. D.F.: FCE, 2006. Impreso.
- ARANGO RODRÍGUEZ, Selen Catalina. “La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios”. Jul-Dic. 2009:127–34. Impreso.
- ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990. Impreso.
- ARISTÓTELES, e Hipócrates. *De la melancolía*. D.F.: Vuelta, 1994. Impreso.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. D.F.: Siglo XXI Editores, 2008. Impreso.
- BERLIN, Isaiah. “Los verdaderos padres del romanticismo”. *Las raíces del Romanticismo. Conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes, 1965*. Ed. Henry Hardy. Madrid: Taurus, 2014. Web. 24/06/2019 <<https://sites.google.com/site/cursosgarrido/>>.
- BOES, Tobias. “Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends”. *Literature Compass*. Feb. 2006: 230–43. Impreso.

- BOHÓRQUEZ, Douglas. “Novela de formación y formación de la novela en los inicios del Siglo XX en Venezuela”. *Cuadernos del CILHA*. 2005-2006: 203–16. Impreso.
- BUCKLEY, Jerome. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974. Impreso.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles. “De «Perfecta casada» a «Ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”. *Tonos Digital*. 2007. Web. 11/05/2019 <<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>>.
- CALVINO, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 2012. Impreso.
- CARO VALVERDE, María Teresa. “El mar, absoluto literario. La influencia del romanticismo alemán en la Renaixença catalana”. *Signa*. 2014: 297–319. Impreso.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001. Web. 11/05/2019 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-ejemplares--0/>>.
- CHAVES, José Ricardo. “«La mujer es más amarga que la muerte»: Mujeres en la prosa modernista de México”. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. 2005: 231–44. Impreso.
- CORONA MUÑOZ, Blanca Andrea. "Antonia (1872), novela de formación de Ignacio Manuel Altamirano". Tesis. UNAM, 2018. Web. 20/02/2019 <<http://132.248.9.195/ptd2018/agosto/0777872/Index.html>>
- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Mar. 1971: 403–16. Impreso.

- EETESAM PÁRRAGA, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa*. 2009: 229–49. Impreso.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel. “En la fase fundacional de la novela hispanoamericana: El *Don Catrín de la Fachenda* de Fernández de Lizardi”. *Alfinge*. 2011: 25–40. Impreso.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. D.F.: UNAM, 2004. Impreso.
- FERNÁNDEZ DEL PÁRAMO, Javier. “El androginismo literario en los *Infortunios de Alonso Ramírez*”. *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*. 2009: 17–28. Impreso.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del “Bildungsroman” clásico*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002. Impreso.
- GARCIADIEGO DANTAN, Javier. “De Justo Sierra a Vasconcelos. La Universidad Nacional durante la revolución mexicana”. *Historia Mexicana*. Jun. 1997: 769–819. Impreso.
- GIL, Daniel. “El cuerpo en los ritos”. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*. 1982: 102–14. Impreso.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Las cuitas de Werther*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Impreso.
- GOLDMANN, Lucien. “Introducción a los problemas de una sociología de la novela”. *Revista de Ciencias Sociales*. Mar. 1965: 21–37. Impreso.
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Guillermo. “Sobre el concepto de formación en el *Wilhelm Meister* de Goethe”. *Revista Educación y Pedagogía*. 2002: 41–51. Impreso.

- GÓMEZ VIU, Carmen. “El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”. *EPOS: Revista de filología*. 2009:107–17. Impreso.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España”. *Arbor*. Dic. 2011: 1221–43. Impreso.
- GRANILLO VÁZQUES, Lilia, y Esther Hernández Palacios. “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetizas mexicanas”. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. 2005: 121–52. Impreso.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. D.F.: FCE, 1954. Impreso.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. “Altamirano y Sierra: una pareja adánica de la novela corta en México”. *Les Ateliers du SAL*. Ene-Jun. 2016: 20–34. Impreso.
- , et al. *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011) I*. D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2011. Impreso.
- , et al. *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011) II*. D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2011. Impreso.
- , et al. *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1891-2014) III*. D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2014. Impreso.
- KLAHN, Norma. “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”. *Texto Crítico*. Dic. 1980: 204–14. Impreso.
- "La muerte de Santiago Sierra, asesinato de Irene Paz". *Proceso*. 24 nov. 1984. Web.

11/05/2019 <<https://www.proceso.com.mx/140000/la-muerte-de-santiago-sierra-asesinato-de-ireneo-paz>>.

LORENTE MEDINA, Antonio. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora en su contexto*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2009. Web. 12/03/2019 <http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000365>.

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela: Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot, 2010. Impreso.

MÁRQUEZ, Celina. "Hacia una definición del Realismo en *La Rumba* de Ángel de Campo". *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. 2005: 245–58. Impreso.

MATA, Oscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. D.F.: UNAM-UAM Azcapotzalco, 2013. Impreso.

MERCADO NOYOLA, Francisco. "El barón de Gostkowski, un liberal eslavo y mexicano". *Casa del tiempo*. Abr. 2015: 13–16. Impreso.

MORETTI, Franco. *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. Londres: Verso, 2017. Impreso.

OLIVA CRUZ, Juan Ignacio. "'Homeless and homesick'. Exile and bildungsroman in Shyam Selvadurai's *Funny boy*". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 1997: 91–102. Impreso.

ORTIZ LÓPEZ, Dante. "Dos aprendizajes del dolor: «Antonia» de Ignacio Manuel Altamirano, y «El principio del placer», de José Emilio Pacheco". Tesis. UNAM, 2010. Web. 5/07/2018 <<http://132.248.9.195/ptb2010/junio/0658544/Index.html>>.

ORTIZ DIEGO, Ernesto. "Altamirano y Clemencia". *Colloqui*. 6/12/2013. Web. 11/05/2019 <<http://www.colloqui.org/colloqui/2013/12/6/altamirano-y-clemencia>>

- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Barcelona: Gredos, 1972. Impreso.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996. Impreso.
- ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio. "Ritual de balazos. Iniciación y aprendizaje en la novela de la Revolución mexicana (1932-1951). *Literatura Mexicana*. 2011: 73-100. Impreso.
- RUTA, María Caterina. "Las Novelas ejemplares: reflexiones en la víspera de su centenario". *eHumanista Cervantes*. 2012. Web. 05/05/2019 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/2%20mariacaterinaruta.pdf>.
- SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros, 2002. Impreso.
- SANDOVAL, Adriana. "Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia de Altamirano*". *Literatura Mexicana*. 2007: 163–78. Impreso.
- SANTOS LÓPEZ, Danilo. "El *Bildungsroman* urbano: Apuntes sobre la narrativa de formación en Santiago de Chile y Ciudad de México". *Anales de Literatura Chilena*. Jun. 2012: 169–96. Impreso.
- SIERRA, Justo. *Confesiones de un pianista*. Ed. Blanca Estela Treviño. D.F.: UNAM, 2014. Impreso.
- . *Cuentos románticos*. D.F.: Factoría Ed, 1999. Impreso.
- SOL, Manuel. "Ignacio Manuel Altamirano: Intención e imagen de un crítico". *Literatura Mexicana*. 1998: 45–65. Impreso.

- SPERLING, Christian. “*Confesiones de un pianista*. Presentación”. *Lanovelacorta.com*. UNAM. 2012. Web. 19/6/2017 <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cuptp.php>>
- , ed. *Confesiones de un pianista*, por Justo Sierra. Ciudad de México: UNAM, 2018. Publicación web. 15/08/2019 <<http://lanovelacorta.com/novelas-en-transito-2/confesiones-de-un-pianista.html>>.
- TREVIÑO GARCÍA, Blanca Estela. Ed. y comp. *Una escritura tocada por la gracia: una antología general*. D.F.: FCE, 2009. Impreso.
- VADILLO BUENFIL, Carlos Javier. *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Impreso.
- VÁZQUEZ ALDANA, Enoc Levi. *Influencia y permanencia del pensamiento educativo de Ignacio Manuel Altamirano en México*. D.F.: Universidad Pedagógica Nacional, 2012. Web. 14/05/2019 <<http://200.23.113.51/pdf/29077.pdf>>.