



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

***Fuera de México todo es Cuautitlán: El espacio en Santa,
Los fuereños, Los parientes ricos y La Rumba. Hacia un
replanteamiento de su clasificación genérica***

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Dulce Sofía Hernández Hernández

Asesor: Dra. Verónica Hernández Landa Valencia

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*“Al llegar a cada nueva ciudad
el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía:
la extrañeza de los que no eres o no posees más,
te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos”*

Italo Calvino

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, siempre.

A la Dra. Verónica, profesional y humana.

A Ulises e Iván, por su ánimo constante.

*Al “Night shift”, las tardes en el pasto y la biblioteca,
por regalarme una vida universitaria menos caótica.*

*A Rocío Montiel y Pilar Máynez,
profesoras extraordinarias.*

*A De-lirio y a Leo,
su acompañamiento fue imprescindible.*

*A Susana y a Mitzi,
todo mi cariño.*

*A la literatura,
por la vida.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. Algunos términos para clasificar la literatura finisecular.....	12
1.1 Realismo.....	20
1.1.2 Realismo europeo y realismo español.....	24
1.2 Naturalismo.....	27
1.2.1 Naturalismo en España.....	36
1.3 Costumbrismo.....	41
1.3.1 Cuadro de costumbres.....	45
1.3.2 Costumbrismo en la novela.....	51
1.4 ¿Género, corriente o escuela?.....	52
1.4.1 Realismo, naturalismo, costumbrismo: una propuesta nominativa.....	53
1.4.2 El realismo en México.....	55
2. Aspectos del espacio	56
2.1 El espacio en la novela realista.....	56
2.2 El espacio en la novela naturalista.....	62
2.3 El espacio en el costumbrismo.....	65
2.4 Contexto histórico, político, social y cultural del México porfiriano.....	66
2.4.1 Ideología predominante y cultura.....	72
3. Análisis del espacio de <i>La Rumba</i> , <i>Los fuereños</i> , <i>Los parientes ricos</i> y <i>Santa</i> ...77	
3.1 <i>La Rumba</i>	77
3.2 <i>Los fuereños</i>	93
3.3 <i>Los parientes ricos</i>	105
3.4 <i>Santa</i>	125
CONCLUSIONES.....	142

BIBLIOGRAFÍA.....	150
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Cuando nos acercamos a la literatura del siglo XIX vienen a nuestra memoria una serie de nociones que van desde las corrientes, las escuelas, los movimientos, las generaciones, hasta los géneros literarios. El siglo XIX fue particularmente prolífico en la variedad de denominaciones que se emplearon para comprender diversas manifestaciones literarias.

De todas ellas, las que interesan a esta investigación son el realismo, el costumbrismo y el naturalismo. El realismo, con todo el auge que tuvo en su tiempo nos legó diferentes obras que hoy son un parteaguas literario. Dostoievsky, Balzac, Flaubert, Stendhal, son autores que conforman el canon que nosotros denominamos “realista”. Asimismo, el costumbrismo, principalmente desarrollado en España, dio pie a múltiples obras que reconocemos por sus personajes coloridos y su ambientación regional. Del naturalismo sabemos bastante: Emile Zola no pasó desapercibido por el método experimental —una propuesta del “quehacer” novelístico, bastante innovadora— y su escuela naturalista, cuyos integrantes se esforzaron por no ausentarse de las páginas de la literatura universal.

Todo esto nos resulta familiar, hasta que nos damos a la tarea de definir a qué nos referimos cuando hablamos de realismo, naturalismo y costumbrismo. De pronto, la necesidad de una clasificación se hace indispensable, y observamos que algunas obras son designadas en las filas del realismo, pero también en las del naturalismo. O que al naturalismo se le considera parte del realismo. O que el costumbrismo es categorizado como corriente por ciertos críticos, y como movimiento, por otros. Entonces, comienza la confusión.

Esto sucede con algunas obras en la literatura mexicana del siglo XIX. Desarrollada a partir de las manifestaciones europeas, la literatura mexicana se enfrentó a distintos problemas: por ejemplo, al hecho de ser una literatura influenciada por manifestaciones que no coincidían en tiempo y espacio, ni tampoco en circunstancias sociales similares. Los escritores mexicanos del siglo XIX dirigieron su mirada hacia la literatura europea, la tomaron como base para la

elaboración de sus creaciones, pero el resultado distaba de ser similar y, muchas veces, no seguía los parámetros estéticos y formales de sus coetáneos europeos.

Así, los lindes de las obras en el realismo, el naturalismo y el costumbrismo se volvieron difusos y problemáticos; y las obras literarias del siglo XIX mexicano fueron objeto de categorizaciones nada uniformes, ni para los escritores (algunos se nombraban a sí mismos naturalistas, como Federico Gamboa, aunque su obra no siguiera completamente los parámetros de la escuela de Zola; o realistas, como Rafael Delgado, aunque fuera más afín a la estética romántica), ni para la crítica, que clasificó las obras decimonónicas mexicanas en diferentes rubros, muchas veces antitéticos.

La Rumba (Ángel de Campo), *Los fuereños* (José Tomás de Cuéllar), *Los parientes ricos* (Rafael Delgado), y *Santa* (Federico Gamboa) son obras que se ven afectadas por esta “confusión”. Todas ellas fueron publicadas a finales del siglo XIX y tanto las obras, como los autores, han sido estudiados por la crítica de diversas maneras. Por ejemplo, Julio Jiménez Rueda considera que Ángel de Campo es el máximo exponente del costumbrismo mexicano, pero dentro del cuadro de la corriente realista (Jiménez, 1989, p.114). Asimismo, en el costumbrismo incluye a Rafael Delgado y a José Tomás de Cuéllar. Por su parte, Carlos González Peña también considera que estos tres autores son costumbristas, pero a Rafael Delgado lo incluye dentro del realismo. Ambos teóricos colocan a Federico Gamboa como naturalista, pero Pedro Henríquez Ureña, en su libro *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, lo alinea en el realismo. Así, diferentes teóricos e historiadores literarios utilizan distintas nominaciones para las mismas obras o autores.

Quizás esta circunstancia pueda no parecer problemática en sí. La teoría suele ser diversa y contraponerse, en múltiples ocasiones. No obstante, la importancia de reconocer en la literatura mexicana características individuales que nos aproximen a su estructura propia es necesario, en tanto se construye como una literatura que busca evidenciar las vicisitudes de su tiempo, bajo parámetros estéticos *sui generis*, que no se encuentran en otro sitio, que la hacen especial y única. Y para ello resulta necesario buscar una uniformidad y cierta claridad conceptual.

Un parámetro llamativo entre las obras antes mencionadas fue, precisamente, la contraposición ciudad-campo. De pronto, nos encontramos con cuatro novelas, escritas en fechas cercanas, que abordaban este binarismo, como una parte crucial de su narrativa. La ciudad y el campo aparecían como una oposición sumamente interesante: aparentemente, en todas las novelas los protagonistas veían en la ciudad una amenaza o una oportunidad de ascender en la escala social, y cualquiera que fuera la inclinación, la ciudad era pintada como un ente monstruoso, dispuesto a corromper lo que encontrase a su paso; en contraposición al campo que, pese a su atraso, tenía la virtud de ser un espacio más benevolente. Dicha circunstancia ya nos predispone a hacernos preguntas: ¿Por qué este interés por la contraposición? ¿Qué nos podía decir esta similitud de las novelas en conjunto? ¿Qué otras cualidades acercaban a las novelas? ¿Había una diferencia sustancial entre ellas? ¿Por qué, teniendo este hilo conductor, eran categorizadas de formas tan distintas por la crítica? ¿Eran costumbristas, realistas o naturalistas? ¿Y estas categorizaciones retomaban el modelo europeo o lo modificaban? ¿Se trataba de una subordinación a un género en específico o de una hibridez genérica?

Fue por este motivo que nos interesamos por el espacio. No sólo porque una cuestión espacial es el hilo conductor de las cuatro novelas, sino porque el análisis del espacio es una parte esencial de casi cualquier análisis narrativo que tome en cuenta la estructura general de una novela. Al estudiar las obras de esta manera, no sólo es posible aproximarse a ellas desde una dimensión teórica que considere su contexto y lo dicho por la crítica, sino que se analiza a detalle un aspecto fundamental de su estructura. Así, se obtiene una luz sobre algunos rasgos que distinguen a la narrativa mexicana decimonónica: lo que las novelas expresan desde sus rasgos formales.

De esta forma, el análisis espacial resulta de gran utilidad. En nuestro caso, para dicha labor, será utilizado como texto clave *El espacio en la ficción*, de Luz Aurora Pimentel, puesto que su propuesta contiene un enfoque que considera de distintos aspectos sintácticos y narratológicos, pero al mismo tiempo se abre a ejercicios interpretativos. Con un análisis de esta índole, que explora las cualidades

espaciales de cada novela, es posible encontrar los elementos necesarios para reconocer sus propiedades estructurales, ponerlas en contraposición, y, así, determinar su filiación genérica.

Partimos de la premisa de que todas las novelas dialogan con su contexto literario: el realismo, el naturalismo y el costumbrismo. No obstante, consideramos que las cuatro novelas comparten el realismo como estética predominante, alimentadas de elementos naturalistas y costumbristas. A través del análisis determinaremos si ese diálogo se traduce en una hibridez genérica, o a una subordinación del naturalismo y el costumbrismo al realismo.

En el primer capítulo estará presente todo lo referente a los aspectos teóricos: cuál será la terminología que utilizaremos, cuáles son las diferencias entre género, periodo, corriente, movimiento, etc. Esto resulta indispensable, puesto que, hasta el momento, hay un uso indistinto de los diferentes términos que puede complicar el análisis literario. Se utilizan, alternativamente, diversos conceptos que muchas veces no están vinculados bajo una misma propuesta de estudio: algunos corresponden a la historiografía literaria y otros a aspectos más estructurales. Iremos de la mano de diferentes especialistas de la literatura, como Ulrich Weisstein, Claudio Guillén, Gerard Genette, Kurt Spang, Jean-Marie Schaeffer, entre otros, quienes nos serán de gran ayuda para delimitar el marco conceptual que permitirá distinguir entre tipos textuales.

Una vez logrado esto, ahondaremos en las características del realismo y el naturalismo y el costumbrismo, y determinaremos si son corrientes, escuelas, géneros o alguna otra cosa. Una vez definidos, podemos determinar cómo se pueden relacionar entre sí. Joaquina Navarro, Fausto Ambrocio y Jorge de la Cruz, Darío Villanueva y Émile Zola serán los principales autores que nos ayudarán a desenredar esta madeja.

Asimismo, abordaremos cómo se constituyeron el realismo, el naturalismo y el costumbrismo en Europa, con un especial énfasis en España, debido a la mayor influencia de las letras españolas en nuestra literatura. A partir de esta indagación, señalaremos cómo se establecieron dichos fenómenos literarios en México y cuál será nuestra propuesta teórica.

El segundo capítulo girará en torno a las cuestiones estructurales del espacio, desde las diferentes estéticas que abordaremos. Es decir, cómo se configura el espacio según el realismo, el naturalismo y el costumbrismo. Igualmente será de gran utilidad adentrarnos en el contexto histórico, político, social y cultural del contexto mexicano, puesto que nos otorgará un panorama más completo de la forma en que desarrollaron dichos fenómenos estéticos en nuestro país.

Finalmente, en el tercer capítulo, cada novela será analizada por separado y, posteriormente, serán revisadas en conjunto según el resultado de la investigación.

Con la comparación de las novelas esperamos poder encontrar una clasificación genérica acorde con el desarrollo de las diversas estéticas que confluyeron en el siglo XIX mexicano y al mismo tiempo resaltar las posibilidades que ofrece el espacio para distinguir entre distintos tipos de narrativas.

Asimismo, esperemos que lo expuesto aquí, pueda ser origen de nuevas interpretaciones que contribuyan al estudio de un momento literario tan interesante y rico en la historia de la literatura mexicana, considerando el desarrollo distintivo que tuvo esa literatura en México.

1. Algunos términos para clasificar la literatura finisecular

Para comenzar, debemos establecer cuál será el objeto de estudio de las siguientes páginas. Existen ciertas vaguedades en las tipologías literarias que requieren reflexionarse para lograr una mayor precisión a la hora de emplear ciertos términos. En principio: ¿qué es un género literario?, ¿qué es una corriente, un movimiento y un periodo? Y, particularmente, ¿qué es el naturalismo, el costumbrismo y el realismo?

Al incursionar en las teorías que intentan responder a la última pregunta, nos damos cuenta de que no se ha respondido con fundamento en las primeras. Es decir, diversos teóricos nominan de distintas formas a los mismos fenómenos: se afirma que el naturalismo es una corriente, un movimiento, un periodo o un género sin distinguir entre unos y otros. Ocurre de igual manera con el costumbrismo y el realismo. Entonces, antes que nada, debemos aclarar qué es una cosa y qué es otra, para poder, al fin, entrar de lleno en materia.

Iniciaremos con la problematización de lo que algunos teóricos han denominado movimiento, generación, escuela y periodo literario.

Ulrich Weisstein parte de la siguiente jerarquización inductiva: movimiento o escuela, generación, periodo y época.

Por *movimiento* (movement, mouvement) se entiende el intento inconsciente de un grupo de personas de la misma ideología por imponer una nueva concepción de arte. El movimiento se diferencia de la escuela en que sus representantes suelen tener aproximadamente la misma edad, por lo que no existe ninguna relación profesor-alumno de tipo autoritario. El movimiento tiene su o sus propio(s) jefe(s) –Zola, Marinetti, Breton– pero carece de maestro. (Weisstein, 1975, p. 229)

La diferenciación es muy clara: El *movimiento* no tiene maestro y la escuela sí. Ahora bien, sobre *generación* Weisstein (1975) menciona que “una generación abarcaría aproximadamente treinta años (la tercera parte de un siglo), constituyendo así el valor límite inferior dentro de un periodo” (p. 222); sobre *periodo* que: “la mayoría de los periodos histórico literarios –excepto el largo Renacimiento– vienen a durar de dos (romanticismo, realismo) a tres generaciones (barroco)” (p.

222); y respecto a *época*: “una de las características esenciales de toda época es que se puede dividir en unidades más pequeñas, o periodos” (p. 205). Hasta aquí todo parece muy sencillo. La generación abarca treinta años (aproximadamente) y dos o tres generaciones conforman un periodo, el cual funciona como unidad más pequeña de la época. Un diagrama inductivo daría la siguiente fórmula: movimiento/escuela → generación → periodo → época. Sin embargo, las cosas comienzan a complicarse cuando Weisstein apunta que “se trata de fenómenos reconocidos por el sujeto en el objeto histórico. Esta circunstancia explica por sí misma por qué nunca se podrá llegar a definiciones definitivas e irrefutables” (p. 214). Por lo tanto, esta jerarquización dependería de la mirada del sujeto en el objeto histórico, lo cual podría dar pie a múltiples interpretaciones que escaparían a un análisis focalizado en las características estéticas y formales de ese objeto histórico.

Otro teórico que ha profundizado en el tema de la historiología literaria es Claudio Guillén. Claudio Guillén en el apartado “Las configuraciones históricas: historiología” de su libro *Entre lo uno y lo diverso* reúne conceptos claves para el historiador de la literatura. Así, el autor afirma que:

El itinerario temporal de la literatura es un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento. Los sistemas literarios evolucionan de una manera singular, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades, el efecto retardado de otras. (Guillén, 2005, p. 340)

En este sentido, Guillén toca un punto importante para la estructuración de los fenómenos literarios que nos interesan: el sistema literario. Si bien con esto nos queda claro que su postura parte de una idea semiológica de la literatura, también caracteriza, desde la historiografía, a la escuela: “la escuela supone unos maestros, una continuidad, una tradición que se respeta y estudia, unas habilidades que han de adquirirse, unos aprendices o alumnos que tienen por insuficiente –*ars longa, vita brevis*– su propia experiencia” (2005, p. 335); y al movimiento: “Del Romanticismo hasta ahora, en cambio, florecen movimientos cuyos propósitos son polémicos e inmanentes. El movimiento se orienta hacia el futuro, o mejor dicho, desde él” (2005, p. 335). Por otra parte, Guillén hace esta aseveración que diferencia al análisis histórico frente a otro tipo de sistemas de organización literaria:

“Los componentes fundamentales de la historiografía literaria, es decir, las unidades extensas, como los periodos, las corrientes, las escuelas o los movimientos, que permiten estructurarla, haciéndola inteligible, ordenando su devenir temporal, no suelen reducirse a ámbitos nacionales” (2005, p. 333). También, cuando escribe sobre las literaturas nacionales: “Estas literaturas son «conjuntos auto-organizados», cuyos miembros pueden, pero sólo en cierta medida, pertenecer a subsistemas regionales, como también a literaturas poderosas y centralizadoras” (p. 357). En resumen, para hacer historiología literaria no se puede hablar de literaturas nacionales como entidades autónomas y, por lo tanto, un análisis desde esta perspectiva implicaría tomar en cuenta las obras canónicas de diferentes países.

Tanto Claudio Guillén como Ulrich Weisstein toman en cuenta la historiografía literaria para conceptualizar. Así, la delimitación de términos como movimiento, periodos, corrientes, etc. quedan enmarcados por un margen histórico. Siempre teniendo en cuenta esto, es posible hermanar las diversas “literaturas nacionales” y clasificar las obras a partir de sus rasgos comunes. Hasta aquí, los conceptos analizados tienen que ver con la participación de las obras en una sucesión temporal.

Ahora bien, definamos qué es un género literario.

Franca Sinopoli (2002) parte desde la etimología: “el término culto *género* deriva del latín *genus*, -ens, que significa estirpe, nacimiento” (p. 171). Esta afirmación parece ya esconder un subterfugio malévolo pues, ¿quiénes son los primeros que se nos vienen a la mente cuando pensamos en géneros literarios? Efectivamente, Aristóteles y Platón, abanderados de la triada clásica. La triada clásica se conforma por los géneros épico, lírico y dramático. Antonio García Berrio expone en las primeras líneas de su estudio “Establecimiento y justificación de los grupos genéricos” lo siguiente:

La fijación de la triada clásica —lírica, épica y dramática— parte —como hemos venido repitiendo en diversos lugares de este libro— de Platón; y se asegura, más o menos corregida, en el Renacimiento, si bien no cabe afirmar que se consolide por completo hasta la crítica romántica, con su representante más destacado, Hegel. (1999, p. 143)

García Berrio, como una multitud de teóricos, asume la autoridad de la triada clásica como el parangón de la división genérica. A pesar de ello, no todos consideran lo mismo. Franca Sinopoli advierte: “es importante recordar, como se suele hacer cuando se menciona la distinción aristotélica, que el filósofo no hacía otra cosa que describir un sistema literario históricamente determinado, es decir, el de la Grecia Ática, preexistente a su lectura” (2002, p. 172). Y otro autor que indaga en la clasificación de géneros, Michal Glowinski, también subraya esta circunstancia histórica: “el género era considerado no sólo una categoría descriptiva, sino también un indicador que determinaba lo que se requería, o por lo menos se deseaba, en un determinado tipo de discurso” (1993, p. 93).

Sin embargo, quien ha hecho mayor énfasis en la poca pertinencia de la triada clásica ha sido Gerard Genette. A través de un interesante recorrido por la historia de los géneros literarios, Genette revela una interpretación desviada de los géneros clásicos. En primer lugar, asume que el estatus proporcionado a la triada no corresponde especialmente a una concepción genérica: “[...], lo que Aristóteles llama «manera de imitar» equivale estrictamente a lo que Platón nombraba *lexis*: no estamos aún en un sistema de géneros; el término más exacto para designar esta categoría es ciertamente el de modo...” (1988, p. 190). Asimismo, Genette afirma que, en un primer momento, lo que llamamos “género lírico” no fue incluido por los ilustres griegos: “En cuanto a los poemas que calificaríamos de líricos (los de Safo o de Píndaro, por ejemplo), Aristóteles no los menciona ni aquí, ni en ninguna otra parte de la *Poética*: están manifiestamente omitidos como lo estuvieron para Platón” (1988, p. 189).

Ahora bien, todo lo anterior es atribuible a una forzosa inclinación para justificar ciertas jerarquías poco incluyentes dado que, muchas veces, la multitud de géneros literarios no puede ser abarcada por estas tres formas básicas: “El reconocimiento *de facto* de las diferentes formas no representativas y el mantenimiento de la ortodoxia aristotélica se conciliarán más o menos dentro de la vulgata clásica en una distinción acomodaticia entre los «grandes géneros» y... los otros” (Genette, 1988, p. 200).

Finalmente, la crítica de Genette va dirigida hacia esta visión parcial de lo que son los géneros literarios, muchas veces acreditada por un argumento de autoridad: “la teoría relativamente reciente de «los tres géneros fundamentales», al usurpar esta lejana filiación, no solamente se atribuye una antigüedad y, de ahí, una apariencia de eternidad y, en consecuencia, de certeza” (1988, p. 184). Genette, desde luego, tampoco ha sido el único en polemizar la postura clásica de los géneros literarios. A lo largo de la historia de la literatura ya se han atacado distintos flancos de esta propuesta, como lo hizo, por ejemplo, el italiano Benedetto Croce, quien redujo la noción de género literario a un pseudoconcepto útil sólo para actividad mnemotécnica de la recepción literaria (Sinopoli, 2002, pp. 179-180):

El blanco de Croce habían sido las poéticas normativas elaboradas a partir del siglo XVI sobre la base de la redención, traducción y relectura de la Poética de Aristóteles. Es más: en su obra de “deconstrucción” teórica de los fundamentos lógicos de la Poética, Croce había atacado también las nuevas poéticas surgidas del Romanticismo, el naturalismo, empezando por la concepción esencialista del arte de Goethe (con la idea del genio original y único) y el modelo positivista de la evolución de géneros propuestos por Ferdinand Brunetière a finales del siglo XIX. (Sinopoli, 2002, p. 180)

Más allá de la validez o invalidez de la división, quienes han dado una propuesta que concilia a la llamada triada clásica con las nuevas formas genéricas que se resisten a una integración más elemental (que, al mismo tiempo, funciona como una crítica a la reacción de Croce) han sido Wellek y Warren en su famoso libro *Teoría literaria*. En él se advierte que “todo el que se interese por la teoría de los géneros debe cuidar de no confundir las diferencias distintivas de la teoría “clásica” y las de la teoría moderna” (1981, p. 280). La teoría clásica de géneros se distingue por ser “normativa y prescriptiva, es decir, tiende a la definición de un canon de reglas que deben seguirse en la composición de una obra literaria, exclusivamente en los límites de un género y otro” (Sinopoli, 2002, p. 180). Mientras que la teoría moderna de los géneros resulta ser lo contrario:

La teoría moderna de los géneros, por el contrario, posee ante todo un carácter descriptivo, precisamente porque no se basa en la idea de canon, sino más bien en la idea de relativismo y modalidad de la forma, según las épocas históricas y las culturas que la expresan. Deriva de ello la posibilidad de la mezcla de géneros, y finalmente, se admite que no existe un límite en el número de los géneros posibles. Llegados a este punto, lo interesante no

es tanto construir un sistema de articulación de los géneros cerrado y jerárquico, sino hallar los aspectos comunes de los géneros, es decir, los aspectos que convergen para explicar cómo en un momento histórico dado el género articula la relación de la literatura con la tradición que lo produce. (Sinopoli, 2002, pp. 180-181)

De esta manera, Wellek y Warren logran identificar dos tipos de estructuración genérica que han prevalecido a lo largo de la historia literaria. Miguel Ángel Garrido agrega algo más en demérito de una clasificación en géneros fundamentales: “La doctrina de los géneros fundamentales, sean dos, tres o cuatro, se enfrenta con una dificultad esencial, la de integrar convincentemente todos los géneros en el marco preestablecido” (2004, p. 315). Desde luego, nos inclinamos por la propuesta de la teoría moderna de los géneros, puesto que la finalidad de esta reflexión teórica no es prescribir la pertenencia de las obras a un género u otro, sino describir cuáles son los aspectos comunes y diferentes de las obras respecto a distintos géneros.

Tras este breve posicionamiento regresemos a la pregunta inicial: ¿qué es un género literario?

Kurt Spang, en su libro *Géneros literarios* retoma un poco el debate sobre la triada clásica y enfatiza la confusión terminológica existente para determinar qué es un género literario. En primer lugar, propone cinco niveles de abstracción para abarcar el fenómeno. A saber, en ese orden: las manifestaciones verbales en general; la literatura en su totalidad; la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte (ej. la narrativa); el posible grupo al que pertenece (la novela); y la obra literaria individual (1993, p. 15). A raíz de estos niveles de abstracción expone el problema de la ambigüedad terminológica:

Una ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones ontológicas, es el causante de la utilización del marbete “género” tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos (nivel 3), es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos (nivel 2), por ejemplo, la novela, la comedia, la elegía, etc. (1993, p.18)

Asimismo, Spang elabora una propuesta para definir a los géneros literarios a partir de diversos criterios. El primero de ellos es el criterio cuantitativo que, básicamente,

es un criterio de extensión: “en las tres formas básicas encontramos géneros con una extensión más o menos preestablecida que sirve de rasgo diferenciador” (1993, p. 32). El siguiente criterio es el lingüístico-enunciativo: “se refieren a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria” (p. 32). Es decir, los rasgos métricos, estilísticos, funciones lingüísticas y registros, y rasgos enunciativos (pp. 32-36). El tercer criterio es el temático: “existen géneros prácticamente dedicados con exclusividad a una clase de temas” (p. 37). Por último, encontramos los criterios históricos y sociológicos: los géneros “constituyen un fenómeno intrínsecamente histórico, no solamente por aparecer en momentos diversos del devenir de la literatura, sino también porque están en constante mutación” (pp. 37-38).

Claudio Guillén (2005) también ha dado una propuesta similar. Para él, los géneros se consolidan a través de cinco perspectivas: 1) *Históricamente*, los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos (p. 137); 2) *Sociológicamente*, la literatura es una institución y los géneros literarios también lo son (p. 140); 3) *Pragmáticamente*, o sea desde el punto de vista del lector, o de los lectores y el público, el género implica no sólo el trato sino contrato (p. 142); 4) *Estructuralmente*, el género se ha considerado no como un elemento aislado, sino como parte de un todo (p. 142); 5) *Conceptualmente*, desde el punto de vista sobre todo del escritor pero asimismo del crítico, el género actúa principalmente como modelo mental (p. 144).

Esto es a lo que se refiere Miguel Ángel Garrido cuando escribe sobre las clasificaciones genéricas: “sus fronteras no son precisas, pero su operatividad como institución social es, como hemos dicho, real y el grado de precisión alcanzado suficiente” (2004, p. 318). Coincidimos con ello puesto que, si bien los límites sobre lo que es un género literario son discutidos aún, ya se tiene una noción clara de cómo funciona y su importancia en el sistema literario.

Garrido ofrece también una definición de lo que es el género literario: “el género literario es una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad” (2004, p. 309). La idea de Garrido coincide con la de Tzvetan Todorov en lo que se refiere al horizonte de expectativas y el modelo de escritura (Todorov,

1988, p. 38). Sin embargo, Tzvetan Todorov es mucho más radical en cuanto a la definición de género literario: “Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (1988, p. 36).

Recordemos que Todorov, al hacer esta definición sobre los géneros, retoma lo dicho por Bajtin sobre los géneros discursivos. Los géneros literarios serían, entonces, caracterizados como un tipo específico de géneros discursivos que surgen tras un proceso de reacentuación de discursos —o de macro-actos de habla— extraídos de la comunicación cotidiana (Llovet et al., 2005, p. 269).

Jean Marie Schaeffer también se adscribe al estudio de los géneros literarios bajo la perspectiva del nivel del discurso y analiza las obras literarias como actos discursivos. El teórico francés, en su libro *¿Qué es un género literario?*, plantea la dificultad que implica la estructuración de los géneros literarios debido a que, entre la heterogeneidad de los fenómenos, no se les confiere a todos el mismo nivel discursivo (Schaeffer, 1989, p. 57). Bien lo había abordado Guillén cuando afirmaba que no todos los géneros conviven pacíficamente dentro de una sola obra sin que se ponga en tela de juicio la integridad del conjunto; o de la literatura misma como tradición e institución (Guillén, 2005, p. 169).

Para zanjar esta cuestión, Schaeffer particulariza a los géneros como actos comunicacionales y propone analizarlos desde cinco niveles: el nivel de enunciación, el nivel de destino, el nivel de la función, el nivel semántico y el nivel sintáctico (1989, pp. 58-81). Las características de las obras se pueden identificar en relación con estos niveles, lo que permite reconocer las constantes, que se revelan como genéricas, en el marco de la pluralidad de las obras. En ese sentido, el autor propone una esquematización de las cualidades de los textos para establecer una lógica genérica. Por tales razones, Scheffer es bastante integral y no intenta encasillar a los textos literarios en una clasificación más, sino estudiar sus propiedades y convergencias genéricas.

Así pues, concluimos que un género literario es una codificación de propiedades discursivas enmarcada en un proceso de reacentuación de discursos o de macro-actos de habla. Al ser una codificación y funcionar como acto comunicacional se configura como un modelo de escritura para el autor, un

horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad. Se puede analizar como acto discursivo para exponer sus características formales y comunicativas, para observar las relaciones de un texto frente a otros. Y, finalmente, no es una jerarquización arbitraria y cerrada.

1.1 Realismo

Empecemos por aclarar lo siguiente: de la misma manera que categorías como género, corriente, escuela literaria, etc., el concepto de realismo presenta problemas de definición y delimitación. El concepto realismo evoca la idea de “pintura de la realidad”, de un “espejo de la vida”, pero tal idea puede resultar problemática al momento de querer diferenciar entre un sistema de pensamiento estético y un género literario.

Hablemos, pues, del sistema de pensamiento estético. Quien ha profundizado en esto ha sido György Lukács, cuya propuesta es la siguiente:

El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total, en lugar de limitarse a algunos de sus aspectos. Desde el ángulo visual de este criterio, significa, del mismo modo, empobrecimiento y deformación; la dirección artística se caracteriza por la interioridad unilateral o la extraversion pura unilateral. Realismo significa, por lo tanto, plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes. Eso no señala del todo la negación del colorismo, del dinamismo psíquico y moral, inseparables del mundo moderno. Se opone solamente a un culto del color, del momentáneo estado de ánimo, que compromete el carácter integral de las figuras y de la tipicidad objetiva de los personajes y de las situaciones. (Lukács, 1965, pp. 13-14)

Es decir, que “el término realismo designa algo sistemático, y de ningún modo debe ser confundido con la historiografía literaria tradicional, que con ese término designa el período de mediados del siglo XIX” (Candiano, 2016, pp. 311). Así el realismo deja de pertenecer a un sistema cerrado para conformarse como un sistema multiforme. En palabras de Candiano: “Esta concepción sistemática (...) le otorga un carácter plural al realismo, que se encontraría de esta manera ajeno a las derivas propias de las diferentes técnicas y escuelas literarias” (Candiano, 2016, p. 311).

De esta manera, Lukács dota al realismo de una perspectiva estética mucho más amplia que la establecida por un género literario. Sin embargo, esta generalidad corre el riesgo de caer en el limbo de lo indefinible. Si en el realismo cabe todo, entonces, ¿qué es el realismo? Ante ello, Candiano aclara que el realismo es una actitud frente a la realidad (Candiano, 2016, p. 312) y que el reflejo estético no necesita ser externo. Más bien, todo este realismo proviene de la subjetividad del autor.

Así, el arte puede convertirse en una forma particular y específica de aproximación a la realidad y el reflejo —concepto en extremo problemático para la historia de la crítica literaria— generado por el artista se aleja así de la pasividad reproductiva de una verdad previa para convertirse en una práctica que constituye una nueva realidad a partir de los elementos presentes en la vida cotidiana y en la imaginación del productor. (Candiano, 2016, p. 312)

Dicho lo anterior, cabe concluir que Lukács enfoca el carácter realista en el autor, como un método de aproximación estética más que como un acto comunicacional cuyas reglas pueden extrapolarse. Es importante diferenciar estos conceptos, ya que en el sistema de Lukács es completamente válido hablar de realismo cuando se habla de literatura fantástica o maravillosa, del “uso imaginativo”, puesto que “el verdadero realista no es quien se limita a copiar lo evidente, sino el que busca, por detrás de la inmediatez de la vida cotidiana, los rasgos esenciales y determinantes del mundo subjetivo y objetivo” (Candiano, 2016, p. 313).

Sin embargo, en nuestro caso, el propósito que perseguimos dista del análisis estético y metódico de la visión del mundo del autor, sino de la caracterización de un género literario. Si bien hay convergencias en las aspiraciones de lo que debe buscar el realismo de Lukács (retratar al hombre total y a la sociedad total) y el realismo que los críticos han llamado “escuela literaria” (reflejar la realidad exterior tal como es), la sistematización multiforme de Lukács impide una extrapolación de reglas entre obras literarias abanderadas por un género literario en concreto. Dado el carácter comparativo de nuestro análisis, un posicionamiento conceptual de esta índole no sería benéfico.

Cabe aclarar que muchos teóricos del realismo, han visto en su génesis un horizonte muy parecido al propuesto por Lukács. Por ejemplo, Francisco Hernole en

su texto *El realismo en la literatura Castellana* localiza el origen del realismo en la literatura medieval española: “El realismo de que vamos a hablar aparece, a ojos vistas, en las primeras manifestaciones poéticas de la Literatura Castellana o sea la épica, cuyo primer y más importante documento es el ‘Cantar de Mio Cid’” (Hernole, 1939, p. 4). Carmelo M. Bonet, más conservador aún, define al realismo como una corriente estética que no ha perdido lozanía desde sus orígenes definidos ya desde la poética de Aristóteles, en el concepto de mimesis (Bonet, 1958, p. 7). El mismo teórico argumenta que el término realismo es de una significación extensa, puesto que en él caben sectores como el costumbrismo, el psicologismo, el naturalismo, y el populismo (Bonet, 1959, p. 8).

Estas aseveraciones son las que discutiremos más adelante. Cabe asegurar que, a pesar de que diversos eruditos han dicho que el realismo funciona como un macrogénero del cual surgen los demás “sectores”, aún sigue en debate si esto es así y vale la pena analizarlo. Joaquina Navarro, quien también se enfrentó a este problema al escribir *La novela realista mexicana* menciona que tales arbitrariedades en los términos ocurren, bien porque se aplican sin atención a la cronología que a cada uno corresponde, o porque, en una palabra, falta la definición previa del valor con que el crítico se propuso usar el vocablo (Navarro, 1955, p. 22). Delimitar la pluralidad de fenómenos literarios y establecer sus diferencias es, pues, uno de los objetivos de la presente investigación.

Por el momento, es necesario recalcar que a la “generalidad” que conlleva estudiar al realismo como una tendencia estética cuyos orígenes rayan con los orígenes de la literatura grecolatina no resulta pertinente para los fines de esta investigación. Nos interesa un realismo acotado a un periodo histórico, que se puede definir de la siguiente manera:

Con el término Realismo se alude a la corriente literaria que se desarrolló en la 2ª mitad del s. XIX cuya característica principal es la representación objetiva de la realidad. En este sentido, el Realismo está muy ligado a los acontecimientos sociales de este periodo (2ª mitad del s. XIX) y en muchos casos a la burguesía, que logró un poder económico y social, y se convirtió en la clase dominante. Esta corriente está basada en principios científicos y su principal método es la observación. (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 8)

Carmelo M. Bonet también ha definido al realismo como la copia de la realidad sensible, fenoménica; la única, por lo demás, que conocemos; una copia exacta, sin deformación voluntaria, sin “ilusión óptica” (Bonet, 1958, p. 8); y René Wellek como la “representación objetiva de la realidad contemporánea” (1968, p. 181). Existen, pues, diversas definiciones de lo que es el realismo, pero todas coinciden en que es una representación o copia de la realidad, que busca ser fidedigna y objetiva. Ahora bien, las características del género también ya han sido definidas. Ambrocio y De la Cruz (2008) han enumerado las siguientes:

Se atiende más al mundo exterior que ha de ser escrito de manera objetiva y fiel y precisa; Los autores se centran en la realidad más próxima, más conocida; El método utilizado por los autores es la observación directa, toma de apuntes, documentación rigurosa; Los escritores reflejan con precisión tanto los ambientes (costumbres, lugares, vestidos, etc.) como los caracteres de las personas; Abundan las descripciones; La actitud del autor es a priori objetiva e impersonal ya que actúan como un notario o un cronista que por lo general no está presente en el relato. Se suele utilizar el narrador en 3ª persona; El estilo suele ser natural y la lengua adaptada a la situación y la condición de vida de los personajes: culta, popular e incluso vulgar; Los temas tratados son muy variados: la política, el trabajo, la vida de los barrios bajos, etc; La intención puramente estética de los autores románticos dará paso a una intención moralizante y crítica. (pp. 8-9)

Tales características abarcan rasgos formales y temáticos. Joaquina Navarro, investigadora mexicana, también elaboró una lista de características sobre lo que es el realismo, pero su enfoque también incluye aspectos como la labor del novelista y su relación con la obra. Dichos rasgos son los siguientes: a) Mostrar todo lo más que pueda de los sucesos comunes de la vida humana; b) el amor no ocupará el lugar principal que en otras novelas; c) las observaciones y su funcionamiento son hechas desde un punto de vista materialista, se dirigen a todo aquello que es tangible o fácilmente comprobable; f) se harán analogías entre la sociedad y la naturaleza, se estudiarán todas las especies sociales; g) los personajes elegidos serán los tipos (modelos) de una especie y valdrán para representar a todos los demás individuos de dicha especie; h) el novelista debe determinar las leyes que rigen la sociedad; i) el novelista deberá hacer la crítica de las instituciones, los gobiernos y las clases dirigentes; j) al final de la novela deben deducirse importantes conclusiones (Navarro, 1955, pp. 27-28).

Ambas enumeraciones coinciden en algunos puntos, por ejemplo, en la intención crítica del autor, en la necesidad de la variación temática, en la observación como método para estructurar una novela, en la objetividad al presentar los sucesos, en la precisión de los ambientes, y en la exposición del materialismo como modelo de vida. Joaquina Navarro, no obstante, está más próxima en algunos rasgos a lo que posteriormente se denominará naturalismo: por ejemplo, en la elaboración de leyes por parte del novelista. Esto, quizás, pueda darnos algunas pistas de la estructuración del naturalismo como fenómeno, pero eso será abordado con mayor amplitud más adelante. Por ahora, cabe decir que estos rasgos, en conjunto, ofrecen un amplio panorama de lo que es el realismo. Dichas características han sido delimitadas por la crítica de manera general, para el estudio organizado del género, pero en cada autor y región la manera de expresarse a través del realismo cambia ligeramente. Así, el realismo europeo y el español presentan diferencias; el último ofrece una composición *sui generis*. Reconocer las cualidades de estas manifestaciones literarias, su individualidad como expresión, nos servirá para, posteriormente, definir su conformación en México.

1.1.2 Realismo europeo y realismo español

El realismo europeo, esencialmente, fue cultivado en Francia, en la primera mitad del XIX. Carmelo M. Bonet y Ambrocio y De la Cruz coinciden en que se inició con autores como Balzac y Stendhal, y se desarrolló con Flaubert. Ambos argumentan que la piedra angular del movimiento fue Flaubert, quien ya no caía en una hibridación con el romanticismo y cortó con los paradigmas impuestos por él:

Perdido en el lastre romántico, surge con Flaubert y continuadores, un realismo integral: el que proyecta toda la realidad: lo feo y lo bello, lo sano y lo enfermo, lo agradable y lo repugnante; al bueno y al malandrín, al caballero y al escudero. Se cultiva la impersonalidad: nada de intimismo, de confesión, de efusión lírica, bien así como en la poesía parnasiana de esos días. (...) Porta-estandarte de este realismo integral fue Gustave Flaubert con su obra tipo *Madame Bovary*. Le ha cortado las alas a la fantasía y ha humanizado la novela con sus propias vivencias, fruto de la observación directa del medio físico y social, de hombres y de cosas. (Bonet, 1958, pp. 23- 24)

Joaquina Navarro también considera al autor de *Madame Bovary* como el representante del realismo francés por excelencia, pero arguye que el punto de arranque del realismo, como acontecimiento, se localiza en la muerte de Balzac (1850). Tal hecho funciona como punta de lanza para que la generación siguiente retomara los aspectos más importantes de su obra y se uniformara como género, puesto que, en ese entonces, el realismo se concebía bajo un concepto muy extenso (la investigación metódica de documentos sobre la naturaleza humana). La hazaña de Flaubert fue poner en práctica su concepto de lo que debe ser la escuela realista en 1860. Posteriormente, Taine proclama la independencia del arte respecto a la moral, mientras que, durante los mismos años, hasta 1870, los hermanos Goncourt marcan la transición clara del realismo al naturalismo (Navarro, 1955, pp. 16-17).

Ahora bien, el realismo no fue cultivado sólo en Francia, sino a lo largo de toda Europa. Ambrocio y De la Cruz, por ejemplo, clasifican dentro del realismo a autores como Dostoievski, Tolstoi, Chejov, en Rusia; a Ibsen, en Noruega; a Stevenson y Kipling en Inglaterra; y, por qué no, hasta a Mark Twain y a Whitman en Estados Unidos, no precisamente del mismo corte continental. Sean o no sean pertenecientes estos autores del realismo, lo cierto es que la inclusión de los mismos en un solo género nos confirma que, durante el periodo, el realismo gozó de buena fama y fue practicado prolíficamente. Es, pues, como lo asegura Carmelo M. Bonet, la época de oro del realismo:

Entramos, pasado el medio siglo, en la edad de oro del realismo, el cual se convierte en un movimiento paneuropeo. Con distintas denominaciones se cultiva en todas partes. En todas las literaturas el realismo está representado por claros varones: En Inglaterra por Dickens y Thackeray; en Alemania por Hebbel y Hauptman; en Rusia por Tolstoy, Dostoiewsky, Turgueneff, Chejoj; en Italia por Verga, Capuana, Fogazzaro, D'Annunzio; en España, Francia y Río de la Plata. (1958, p. 24)

Por otro lado, también es importante detenernos a hablar, desde su diferenciación, del realismo español. ¿Por qué diferenciarlo del resto de sus coetáneos europeos? Diversos autores han enfatizado en el papel del realismo español durante el progreso del realismo mexicano, debido a la cercanía idiomática. Asimismo, al investigar sobre el realismo español, la crítica ha enfatizado en sus cualidades

diferenciales frente a otros países. No vamos a profundizar en ello, pero sí vamos a explorar los rasgos más representativos del desarrollo del realismo en España.

El realismo español surgió poco después del estallido del realismo francés. Hernole (1939) menciona que, en España, el realismo surgió de un romanticismo despojado de sus atributos septentrionales y, sobre todo, alemanes (p. 45). Y, en la línea histórica, el inicio del realismo coincide con acontecimientos históricos capitales. Surgió hacia 1870, después de “La Gloriosa” (sublevación militar española con repercusiones económicas y sociales), y tuvo su apogeo en la década de 1880. Finalmente decayó en la década de 1900 (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 7).

Los representantes del realismo español se pueden dividir en dos tendencias de acuerdo a su ideología. Los tradicionalistas (conservadores) que procuraban enmascarar los aspectos más desagradables de la sociedad; y los progresistas, que recurrían a la denuncia y a las críticas sociales (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 11). Los nombres de los autores, en concreto, son Fernán Caballero, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín y Pedro Ruiz de Alarcón. Carmelo M. Bonet incluye a José María Pereda como el pionero y a Benito Pérez Galdós a la cabeza, con el papel del máximo exponente del género en España (1958, p. 113).

En cuanto a su definición, como representación *sui generis*, al realismo español se le distingue porque su “idealización imprime a las cosas un sello de otra realidad más alta, de otra verdad más profunda; este es el realismo español y no otro” (Hernole, 1939, p. 46). Dicha sentencia puede parecer muy vaga, pero enfatiza que la diferencia del realismo español frente a sus congéneres europeos es la “idealización”. Esta idealización, en otras palabras, se refiere a un realismo que busca otro tipo de reacción en el espectador, una reacción menos trágica, que pinte las vicisitudes de los personajes, pero sin llegar a un dramatismo exagerado y con una tendencia hacia la veta costumbrista:

Hay en este realismo, en general, más simpatía humana, más salud, más alegría, que en el realismo de otras naciones, de Francia o de Rusia, por ejemplo. El hambre crónica de los hidalgos, a través del humorismo español —disimulada con un escarbadietes en la boca— hace reír. En un escritor ruso se cargaría de patetismo y haría llorar. España ha tenido siempre una pobreza alegre, la alegría del Sacromonte, bailadora, cantada, con andrajos

dorados por el sol. Y el escritor la copia contagiado por esa alegría. El realista francés es más psicólogo, más sociólogo y está más imbuido de preocupaciones trascendentes. (Bonet, 1958, pp. 123-124)

Por otra parte, Joaquina Navarro hace hincapié en que son fundamentales las diferencias temporales del desarrollo de los géneros en los diferentes países. Por ejemplo, la historia de la novela realista en Francia es amplia, con un desarrollo que permite ver en orden cronológico las aportaciones de las nuevas escuelas, que a través de la segunda mitad del siglo XIX van haciendo cambiar poco a poco la fisionomía de la novela. Por lo tanto, los autores que con más éxito practican el género constituyen una serie sucesiva donde cada uno tuvo su papel y su turno (Navarro, 1955, p. 17). Mientras que, en España, la producción literaria del género ocurrió en menor tiempo y sus representantes aparecen en grupo, de tal manera que surgen en las mismas fechas las obras cumbre del género. Por lo cual, España “al contrario que en Francia, presenta, bajo la denominación general de realismo, manifestaciones artísticas muy dispares entre sí, sin que los autores más importantes formen escuela. Cada uno tiene sus teorías y es único ejemplar de ellas” (Navarro, 1955, p. 18). Es decir, el hecho de que la novela realista francesa apareciera veinte años antes a la española fue determinante para la recepción de la novela realista en España y su posterior desarrollo, que tuvo fue más acelerado en comparación con el contexto francés.

Estas características vale la pena tomarlas en cuenta: no sólo de Francia se nutrió la literatura mexicana. Es posible que, inclusive, las marcadas diferencias entre un tipo de expresividad nacional y otra, nos ayuden a explicarnos por qué en México el realismo se desarrolló de una manera particular, en el nivel macroestructural —como género— y en los mismos estilos autorales, ya que las influencias no sólo partieron de la estética francesa, sino que también pudieron haberse inmiscuido las características ligeramente diferentes del sustrato español.

1. 2 Naturalismo

Al igual que el realismo, el término naturalismo también ha generado un sinnúmero de debates. En primer lugar, sigue sin determinarse aún si el naturalismo constituye, no ya un género literario, sino una escuela, puesto que su cercanía con el realismo dificulta su individualización. En segundo lugar, con esta imprecisión inicial, al abordar el naturalismo español o hispanoamericano, la duda sobre su conceptualización es mayor.

Por lo tanto, es imprescindible detenernos a analizar lo dicho por la crítica respecto a la naturaleza del fenómeno “naturalismo”, así como los postulados propuestos por sus instauradores.

¿Qué es el naturalismo? Comencemos por abordar lo establecido por sus fundadores. A diferencia del realismo, el naturalismo sí tuvo una propuesta estética testificada por numerosos textos del escritor francés Émile Zola, creador de la escuela, y estuvo conformado por un grupo de intelectuales que se autodenominaban naturalistas.¹ María Guadalupe García Barragán resume muy bien la importancia del escritor francés en la conformación del naturalismo:

Emile Zola es considerado como el corifeo del naturalismo y el creador de la novela experimental. Usó este término por primera vez en 1868, en el prefacio a la segunda edición de su novela *Thérese Raquin*, y más adelante en 1880, en su ensayo intitulado precisamente *Le roman expérimental*. Entre las obras que mayor influencia tuvieron sobre él se encuentran *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité*, del doctor Prosper Lucas, así como *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale*, del fisiólogo Claude Bernard, de la cual tomó y adaptó a la novela el título y parte de los principios. Los hermanos Edmond y Jules de Goncourt ya habían establecido varias de las características de la novela naturalista, que es la misma que la experimental. (García, 1979, p. 9)

¹ “El famoso grupo de escritores naturalistas denominado de Médan estuvo constituido por su jefe, Émile Zola, y cinco seguidores o discípulos: Guy de Maupassant –uno de los más notables representantes del naturalismo-, Joris-Karl Huysmans, León Hennique, Paul Alexis y Henry Céard. El grupo debió su nombre a *Les soirées de Médan* (Las veladas de Médan), obra colectiva a la que cada uno de los cinco escritores contribuyó con un cuento (antipatriótico) sobre la guerra franco-prusiana, y que titularon así por la residencia que Zola poseía en Médan donde los autores se reunieron semanalmente durante muchos años. Por extensión, se llama “medanianos” a todos los demás naturalistas, así como a sus libros.” (García, 1979, p. 10)

Émile Zola es, pues, quien mejor expuso y llevó a cabo la propuesta naturalista. En su ensayo *La novela experimental*, pieza clave para la comprensión del movimiento, especifica cuáles eran los objetivos y los medios de los cuales el naturalismo podía echar mano.

En primera instancia, Zola declara que la literatura debía evolucionar a la par de las ciencias, ya que estas estaban ofreciendo nuevas alternativas para la comprensión del comportamiento humano. Especialmente, toma fundamentos teóricos de la *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard para hablar sobre la novela experimental, una propuesta metodológica en la que conjuga el método científico con una nueva forma de hacer novela.

Zola creía que, así como en algún momento dado de la historia sería posible desmontar y conocer el mecanismo físico del hombre, también podría hacerse lo mismo con las pasiones. Y el medio más adecuado para experimentar con ellas era a través de la literatura, pero tomando en cuenta los principios científicos, en este caso, los de la medicina experimental:

El principio de la medicina experimental, el término de cualquier investigación científica es, pues, idéntico, tanto para los cuerpos vivos como para los cuerpos brutos: consiste en encontrar las relaciones que vinculan un fenómeno cualquiera con su causa próxima, o, dicho de otra manera, en determinar las condiciones necesarias para la manifestación de dicho fenómeno. (Zola, 2002, p. 43)

Un concepto clave es el determinismo, definido como “la causa que determina la aparición de los fenómenos” (Zola, 2002, p. 43). Por lo tanto, si en la medicina el determinismo es un factor fundamental para comprender los fenómenos biológicos, así lo sería también en el ámbito de las pasiones y, por lo tanto, de la literatura.

A ese postulado se adscribía también el objetivo de la novela experimental:

Esto es lo que constituye la novela experimental: poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos los explicara la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales, después de mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha producido, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua. Así pues, nos apoyamos en la fisiología, tomamos al hombre aislado de las manos del fisiólogo para continuar la solución del problema y resolver científicamente la cuestión de saber cómo se comportan los hombres desde que viven en sociedad. (Zola, 2002, p. 60)

Todo esto se resumiría en un objetivo práctico y con un profundo sentido moral: llegar a conocer los mecanismos de comportamiento del hombre en un determinado medio para así poder actuar sobre los individuos y los medios y mejorar la sociedad (Zola, 2002, pp. 64-65). De esta manera, infinitud de problemas sociales podían ser cambiados si se encontraban las causas por las cuales el hombre actuaba de cierta manera bajo ciertas circunstancias.

Ahora bien, Zola hace una precisión que es importante mencionar aquí: la diferencia entre fatalismo y determinismo. Es importante porque no sólo en el momento en que Zola desarrolló sus ideas lo tacharon de fatalista, sino también algunos críticos, al describir el determinismo, delinean algo más cercano al fatalismo que al determinismo pretendido por Zola. En palabras de Zola, la diferencia entre determinismo y fatalismo es la siguiente:

Hemos dado el nombre de determinismo a la causa próxima o determinante de los fenómenos. No actuamos nunca sobre la esencia de los fenómenos de la naturaleza, sino sólo sobre su determinismo, y por el hecho de que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar. El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada. (Zola, 2002, p. 68-69)

En resumen: el determinismo es la causa próxima de un fenómeno, pero no una manifestación necesaria del mismo. Toda esta exposición del actuar del hombre, esta exposición de lo grotesco en las novelas zolianas, los vicios de la sociedad, no era una mera muestra de lo bajo que el hombre puede caer, sino –en sus primigenias intenciones– un intento de mostrar las causas del porqué el hombre se manifestaba así; una vez comprendidas las causas, era posible evitarlas.

Eso es, en esencia, lo que Zola pretendía al elaborar una teoría con bases científicas: equiparar a las pasiones con procesos fisiológicos. Evidentemente, para hacerlo iba a tomar los preceptos del método científico. Zola hace énfasis en la adopción de un método para novelar. Al definir naturalismo lo resume al uso del método experimental, la observación y experiencia aplicadas a la literatura (Zola, 2002, p. 87). Y este método también tenía sus especificaciones: la recolección de

notas, la experiencia vivencial, la documentación, la distribución lógica de los hechos (Zola, 2002, p. 242).

Finalmente, la hipótesis de Zola fue revolucionaria y escandalosa, aun con el sustento científico que respaldaba sus obras. No tuvo un recibimiento cálido entre el gremio literario, que no comprendió el objetivo de Zola: una nueva concepción de novela, con impacto social y de utilidad para el estudio del hombre. Hasta nuestros días, no se ha conseguido establecer si el naturalismo logró afianzarse: las detracciones no van dirigidas solamente a los discípulos del escritor francés, de los cuales se duda el seguimiento al pie de la letra de los axiomas teóricos, sino al mismo creador del método experimental, por sus contradicciones al momento de presentar sus novelas. Esto ha originado una gran confusión entre los teóricos que han examinado el naturalismo, no sólo al momento de definir lo que es, o sus características, sino también en la pertenencia de ciertos autores a la escuela.

La crítica ha mostrado gran diversidad de puntos de vista respecto al naturalismo. En su descripción más común, se considera al naturalismo una evolución del realismo. Según lo dicho por Ambrocio y De la Cruz:

Es una corriente literaria que lleva hasta las máximas consecuencias los postulados del Realismo (...) por lo que intentó retratar la realidad con un método científico, para lo que hizo de la observación y de la experimentación su método de trabajo. La conclusión a la que llegaron sus cultivadores es que el hombre es pura materia y que no tiene libertad de actuación, porque su existencia se halla determinada por la herencia genética (Mendel) y las circunstancias sociales. (Ambrocio y De la Cruz, 2008, pp. 10)

Esta definición le otorga al naturalismo un carácter particular, al mencionar que es una corriente literaria que parte de los postulados del realismo. Joaquina Navarro también coincide al particularizar el fenómeno, pero bajo el término de “escuela”. Lo define como: “una escuela que surge del realismo cuando éste pasa de ser observador a ser experimentador de la realidad, aumentando el grado de objetividad científica a que el novelista de esta especie se debe sujetar” (Navarro, 1955, p. 24). Más allá de la diferencia terminológica, ambos autores consienten en que el naturalismo posee características propias, pese a ser un derivado del realismo.

Sin embargo, no todos los teóricos son partidarios de esta idea. Por ejemplo, César Besó argumenta que “no se trata de una escuela en el sentido exacto del término” (2005), pero que Émile Zola, fundador del naturalismo, logró consolidar a una serie de autores en torno a su propuesta estética, lo cual le otorgó mayor unicidad al fenómeno. Darío Villanueva también es partidario de mostrar al naturalismo como una especie de microgénero del realismo:

Desde semejante perspectiva teórica, el naturalismo se entiende como lo que esencialmente fue: la exacerbación de los postulados del realismo decimonónico y la articulación de los mismos en un sistema teórico perfectamente ajustado a una práctica literaria que mantiene su vigencia en grandes sectores de la creación posterior. (Villanueva, 2011. p. 278)

Por su parte, Carmelo M. Bonet considera al naturalismo como parte del realismo pero, también, le otorga el carácter de método, que es, dicho sea de paso, lo que el escritor francés propuso: “la aplicación al arte, en particular a la novela, del método que las ciencias utilizan” (Bonet, 1958).

Entonces, podemos decir que la crítica se inclina por dos formas de conceptualización del naturalismo: Una que lo acepta como una escuela derivada del realismo, pero que posee individualidad; y otra que la considera una variante del realismo, con un sistema teórico firme. En ambas formas existe un aspecto en común: la identificación de un sistema teórico y estructural que le dio al naturalismo una particularidad frente al realismo, sea perteneciente o no a dicho género. Tal sistema teórico y estructural se refiere al sustento filosófico con el que el naturalismo se consolidó, así como las características formales que lo diferenciaron frente a otros fenómenos literarios.

Al explicar la novela experimental ya dimos indicios del sustrato filosófico de la teoría de Zola, el cual fue esencialmente científicista. Una de las corrientes científicas más influyentes para las teorías medievales fue el materialismo, que “considera que todo tiene una explicación física y niega la existencia de un Ser Superior” (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 10). Así como el positivismo², representado en tres autores: Comte, Darwin y Taine.

² “Comte sostuvo que el conocimiento del mundo procede de la observación. (...) Concibió el positivismo como un método de estudio basado en la observación y restringido a lo observable.

Del positivismo de Comte proceden las posibilidades de la ciencia, por lo que propugna por una novela científica. Del darwinismo toma Zola la visión del determinismo genético y ambiental y la concepción de la organización familiar y social. De Bernard toma el término "experimental". (Medina, 2011, p. 35)

En relación con este sustrato filosófico se configuran las características del naturalismo, tanto formales como metodológicas. Algunas, ya han sido mencionadas por el escritor de Medán, pero muchos críticos coinciden en que las características de las obras naturalistas en conjunto, son las siguientes:

Verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles; afición por los temas; las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos; fuerte tendencia social, que se revela en la predilección por los ambientes y los personajes populares, su vida y sus problemas, sus dolencias y sus taras, y en la crítica sistemática de los defectos de la burguesía; denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración: preponderancia del determinismo, o sea la acción ineluctable de la herencia y del medio como causantes de la conducta, que anulan la libertad humana; tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter; calidad documental de la narración naturalista, realizada por medio de estudios y observaciones sobre el ambiente, el medio y el asunto de una obra, y por el empleo de notas, tomadas generalmente en los sitios mismos donde se desarrolla la acción; tono pesimista; tendencia pedagógica a corregir y moralizar, mostrando los estragos del vicio. (García, 1979, pp. 10-11)

Ahora bien, todo esto parecería consolidar al naturalismo como una escuela con sus propias características e individualidad, pero hay determinados pros y contras que hacen dudar de la propuesta.

Carmelo M. Bonet, quien considera al naturalismo como parte del realismo, no sólo no le confiere peculiaridad al naturalismo, sino que no admite que sea posible la creación de una novela experimental, porque la experimentación no podía darse en el ámbito artístico, sólo en el científico.

En literatura sólo es aplicable la primera etapa del proceso científico: la observación. Todo el arte realista descansa en la observación directa. Pero, naturalmente, no cabe la experimentación. (...) Y sin embargo, Zola creía en esa posibilidad; creía que se había experimentado cuando un novelista

Aplicó el positivismo principalmente a la ciencia. Sostuvo que el objetivo de la ciencia es la predicción, el cual se alcanza mediante leyes de sucesión." (Audi, 2004 , p. 185)

se apoderaba de una persona, la introducía en cierto medio e imaginaba sus reacciones. (Bonet, 1958, p. 70)

Bonet desconfía de la posibilidad de la experimentación en la literatura porque una hipótesis que parta de la novela experimental, si la equiparamos con el método científico, no podría comprobarse, puesto que “al novelista le es imposible experimentar con hombres, como experimenta el científico con las sustancias inertes” (Bonet, 1958, p. 72); y todo el desarrollo de una supuesta hipótesis no sería más que adivinación del novelista, ya que éste no podría prever lo que un ser humano haría en determinada situación.

No es posible la novela experimental. Existe un límite que el novelista no puede trasponer. Ese límite es la hipótesis. Zola identificaba esa hipótesis con la verdad. Es probable que en la vida los personajes de Zola obrasen como en sus novelas. Es probable, pero no seguro. Es demasiado compleja la máquina humana para que podamos prever la conducta de nadie. (Bonet, 1958, p. 73)

Más bien, Bonet atribuye la propuesta teórica del francés a la fiebre científica del ambiente y al hecho de que ciertas interrogantes aún no podían ser respondidas.

Darío Villanueva, quien es también simpatizante del naturalismo como microgénero del realismo, considera que, ciertamente, la pertinencia de los conceptos científicos aplicados a la literatura es discutible; pero la importancia de Zola es que “responde desde la creación y la teoría literaria al espíritu de un siglo señalado por un desarrollo de las ciencias experimentales nunca antes alcanzado” (Villanueva, 2011, p. 272); un poco en consonancia con lo dicho por Bonet.

Sin embargo, Darío Villanueva sí señala específicamente al naturalismo como parte de una taxonomía en la que el realismo conforma un grado general. Según su propuesta, existen tres ramas del realismo: el realismo genético, que se basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de forma fiel; el realismo formal, en el que todo depende de la literariedad y es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual; y el realismo intencional, como efecto o como respuesta que debe ser experimentada, es decir, un realismo que se ubica en la perspectiva de la recepción, desde el lector (Villanueva, 2011, p. 267).

De acuerdo a esta taxonomía, el naturalismo pertenecería al realismo genético, “pues todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación” (Villanueva, 2011, p. 279).

El problema con la propuesta de Villanueva es que también raya en la generalidad antes expuesta en la estética del realismo de Lukács: Un realismo que se encuentra en las fronteras de todo, que bien podría abarcar diferentes obras literarias sin ningún problema. Aunado a esto, hay que añadir que los mismos defensores del naturalismo consideran que, como categoría individual, nunca se encuentra en estado puro:

¿Cómo decidir si una obra pertenece al naturalismo? Sin duda por el mayor número que de sus atributos presente, de preferencia sin mezcla de cualidades sentimentales. Pero, como ya hemos dicho en varias ocasiones, casi no existe la obra naturalista pura... (García, 1979, p. 27)

Es decir, al ser el naturalismo un género híbrido, según los teóricos defensores de dicha propuesta, las posibilidades de análisis como género o microgénero aumentan.

Manuel Prendes Guardiola deduce que el problema del naturalismo es que “no podemos reconocer una poética naturalista si nuestro concepto del naturalismo está siempre en función de relaciones extraliterarias, restrictivas para el análisis de los textos ya desde la época en que éstos aparecieron” (Prendes, 2016, p. 20). Y también que la principal fuente de rechazo del naturalismo es, es gran medida, el prejuicio que se tuvo contra él desde sus orígenes, por cuestiones de índole ideológica: “la polémica en torno a la novela experimental no deja de ser una ramificación de la que rodeo las teorías biológicas de Darwin, o las filosóficas de Comte y Spencer” (Prendes, 2016, p. 26). Asimismo, atribuye gran parte de la confusión al mismo Zola, quien intentó “dar a su incipiente movimiento no sólo un apoyo teórico, sino incluso crearle una tradición literaria” (Prendes, 2016, p. 20).

Coincidimos con Prendes Guardiola en cuanto a que se ha marginado al naturalismo por sus intenciones científicas; asimismo, en que hay una falta de razones *intraliterarias* para definirlo, no como una escuela con sus singularidades, sino como un género o microgénero literario. Esta falta de fundamentos formales

cohesivos se expresa en las obras naturalistas. No hace falta enfatizar que estos problemas influyen, y con gran estrépito, en el enigma sobre la existencia o inexistencia del naturalismo en España e Hispanoamérica.

1.2.1 Naturalismo en España

Primero que nada, cabe preguntarse: ¿hubo un naturalismo español? Algunos críticos lo ponen en tela de juicio, otros aseveran que sí, pero con serias especificaciones. Sin embargo, es muy cierto que el naturalismo no fue bien recibido en tierras españolas por diversas razones.

Quienes afirman la existencia de la escuela arguyen que su llegada a España fue en 1880 (Besó, 2005), debido a las traducciones españolas de las novelas francesas.

Durante este periodo existía “ya un movimiento científico y liberal entre los jóvenes y, además, una tendencia literaria (el costumbrismo romántico y el realismo de los clásicos con su observación minuciosa), que facilitaban la acogida de las nuevas corrientes artísticas y filosóficas” (Besó, 2005). El terreno, de alguna manera, estaba preparado para la llegada de ideas nuevas en los vastos territorios de las ciencias y las artes. Sin embargo, y el mismo Cesar Besó lo reconoce, en España resultó difícil esa apertura hacia las nuevas tendencias de pensamiento, lo cual originó un cambio en los principios estéticos y temáticos que representaba el naturalismo francés.

¿Por qué, si estaba fraguándose un movimiento científico y liberal entre los jóvenes, existía esa dificultad para recibir esta nueva escuela literaria? Manuel Prendes Guardiola atribuye esa indisposición a lo que la nueva escuela literaria simbolizaba en los ámbitos de la política:

La polémica subsiguiente a la introducción de la novela naturalista francesa en nuestro país, ya desde sus primeros años se vio enconada por un factor extraliterario que, en su país de origen, no había alcanzado tanta importancia: naturalismo e idealismo en literatura fueron izados como bandera, respectivamente, por el liberalismo y conservadurismo intelectuales. La “concepción” científica de la novela, vinculada con el positivismo, fue recibida favorablemente por los librepensadores españoles;

es de suponer que tanto más en cuanto que vieron que era atacada por sus enemigos ideológicos. (Prendes, 2016, p. 31)

Es decir, en la situación contextual española las tendencias estéticas literarias estarían condicionadas por el ámbito cultural y político, por lo que la aversión o aceptación del naturalismo estarían subordinadas a preferencias ideológicas. Hasta qué punto los sistemas de pensamiento pudieron haber influido en el gusto de los lectores no es algo que esté muy claro, pero es evidente que la entrada del naturalismo en los círculos literarios españoles causó un revuelo distinto al de su coetáneo francés. Muestra de ello son los comentarios con los que ciertos críticos, ya en el siglo XX, siguieron estigmatizando al naturalismo en España:

Como se ve, esta tendencia irracional entrañaba una verdadera subversión de los valores humanos; se trataba de adornar lo aborrecible y de renegar de lo divino. ¿Cómo hubiera podido verificarse este cambio radical en la conservadora España, primera potencia espiritual del mundo? Una mujer, dicen que ambiciosa, trató, es verdad de introducir la moda zolesca, aquende los Pirineos, pero le faltaron fuerzas y le sobraron pudores para cumplir sus deseos... (Bonet, 1958, p. 46)

Más adelante hablaremos de la mujer ambiciosa a la que hace referencia el crítico español, pero ahora cabe enfocarse en algo que se recalca de sus palabras y en lo que otros críticos coinciden. Y es que el naturalismo implicaba una subversión en tanto que mostraba a la sociedad en sus aspectos más sórdidos de una forma pesimista, cosa que no coincidía con el sistema de valores español. Asimismo, es importante subrayar un detalle que no puede pasar desapercibido: el naturalismo francés era ateo, mientras que el español no llegó a serlo (Medina, 2011, p. 35).

Joaquina Navarro expone que aquel choque de valores culturales es lo que originó los cambios estéticos que posteriormente llegarían también a Hispanoamérica:

Pero el concepto de naturalismo, cuando se trata de la novela española o hispanoamericana, pierde casi por completo los rasgos que le dan independencia entre los franceses. El escritor español, por temperamento artístico o por convicciones de tipo ético, no se aviene a aceptar y practicar el naturalismo en literatura como se hizo en Francia. (Navarro, 1955, p. 25)

Eventualmente, aquellos aspectos de corte político o ético terminarían afectando los de carácter estético. Hacia 1890, el naturalismo en España experimentaba

transformaciones de índole temática que la apartaban de su cofrade francés. Algunas de esas variaciones eran: “la complicación de la psicología en la narración, con nuevos protagonistas dubitativos, enfermizos o malditos, la explotación de nuevos ambientes (...), la indagación de relaciones humanas o paroxísticas, como lo erótico y lo sexual, la tiranía y la humillación pasionales” (Besó, 2005) todo ello alejado de los principios del naturalismo francés, puesto que ya no sólo se buscaba el carácter documental y científico. En resumen, el naturalismo español tendía hacia “a la introspección en los personajes, a sus ansias de ideal y trascendencia antes que a la sumisión a sus impulsos fisiológicos” (Prendes, 2016, p. 35), sin dejar de utilizar la ambientación tan característica de las novelas naturalistas.

Por esta razón, al naturalismo español también se le ha atribuido un carácter híbrido, puesto que los cambios que se produjeron en la novela realista eran de índole superficial, expresados en los recursos tremendistas y declamatorios (Besó, 2005). La escuela de Zola no representó en España una ruptura ideológica, tal como él lo pretendía al dotar a las novelas naturalistas de un carácter documental y objetivo, sino, más bien, el naturalismo español intentó elaborar un modelo en el que se fundieran la materia y el ideal:

Es la expresión de una cierta burguesía liberal, pero dado el fracaso de una profunda revolución burguesa en España y su consecuencia más inmediata, la falta de coherencia y de solidez ideológica de la burguesía española, sus vacilaciones y contradicciones internas, el naturalismo español no conseguirá hacerse representativo de toda una clase social, sino tan sólo de algunos de sus grupos de vanguardia, de ahí precisamente su carácter minoritario y su moderación, de ahí precisamente lo efímero de su paso por la historia de la literatura española. (Besó, 2005)

Por otra parte, los objetivos perseguidos por el Naturalismo francés y el español cambiaron ligeramente: “El naturalismo francés tendió a ser un documento humano de denuncia social, el español, además tiende a la moralización...” (Medina, 2011, p. 37). Es por eso que se llega a decir incluso que, a pesar del innegable influjo de Zola a la narrativa española, en España nunca llegó a consolidarse una escuela literaria naturalista y, al contrario, hubo una mezcla entre naturalismo y realismo (Medina, 2011, p. 36).

Ahora bien, por un lado, está lo dicho por la crítica, pero por el otro están también los autores que, de alguna manera, han contribuido a problematizar la existencia del naturalismo en España, a pesar de su posible relación con la escuela medaniana. ¿Cuáles son dichos autores? Esencialmente, son tres los que la crítica considera con mayor acercamiento a la escuela de Zola: Galdós, Clarín y Pardo Bazán. Como ya se mencionó anteriormente, se cree que estos autores oscilaron entre el realismo y el naturalismo. A pesar de ello, sí existe un parteaguas que marca el interés por el naturalismo en España y es la publicación de *La desheredada* (1881) de Benito Pérez Galdós (Medina, 2011, pp. 36). Se cree que con *La desheredada* “se inicia la influencia naturalista, aunque sin el trasfondo ideológico de Zola” (Medina, 2011, p. 37), puesto que existen elementos temáticos cuya indiscutible raíz provienen de la escuela francesa tales como: “el determinismo ambiental y hereditario, científicismo, leyes fisiológicas, degradación moral, social y física, transcripción del lenguaje popular...” (Medina, 2011, p. 37).

Aun así, la crítica atribuye al estilo Galdosiano serias diferencias frente al representante de la escuela francesa. La principal característica distintiva es la pintura de los asuntos religiosos desde el punto de vista político-social, puesto que Galdós no atacó la religión, sino la simulación de la vida religiosa; además, el autor español abundaba en reflexiones morales en sus novelas, mientras que Zola pretendía la “objetividad” del método científico (Medina, 2011, pp. 36-38).

También de Leopoldo Alas “Clarín”, otro escritor vinculado a Zola, se tienen reticencias para proclamarlo naturalista en plenitud. Más allá de los elementos estéticos de su obra, lo que se ha tomado en cuenta ha sido el posicionamiento de los escritores españoles. Clarín, por ejemplo, puso de manifiesto los “defectos” de la propuesta francesa al definir al naturalismo por lo que no era: “no era una imitación de lo que repugna a los sentidos, ni la constante repetición de las descripciones, ni era solidario del positivismo, ni era el pesimismo, ni una doctrina exclusivista, ni un conjunto de recetas para escribir novelas.” (cit. en Besó, 2005).

Sin embargo, quien mayores discusiones ha levantado respecto al tema es Emilia Pardo Bazán, cuya presentación ya hicimos con anterioridad al mostrar las críticas negativas que algunos eruditos han hecho del naturalismo en España.

Emilia Pardo Bazán mostró un acrecentado interés por la escuela naturalista, al grado de escribir sobre ella y debatir sobre sus pros y contras:

Defiende el francés, pero se declara “realista a la española”, es decir, un realismo atemperado, dulcificado. La propuesta de Pardo Bazán, frente a los modelos de moda, es ecléctica “la novela española será realista como la inglesa y romántica como la francesa: de ésta tomará el gusto por la fantasía y la idealización, de aquélla el costumbrismo social e histórico”. (Medina, 2011, p. 35)

Asimismo, la escritora afirmaba que: “siendo tal movimiento un trasunto de la existencia, tiene que ser el francés más libre, más excesivo que el naturalismo español, porque la moral y las costumbres coetáneas así eran en el país allende los Pirineos” (García, 1979, p. 28).

Emilia Pardo Bazán se muestra simpatizante del método científico y la documentación llevada a la novela pero, al teorizar sobre el naturalismo, “censura el determinismo de Zola, defendiendo el libre albedrío del ser humano” (Prendes, 2016, p. 33). Aunado a ello, al analizar la teoría de Zola en su libro *La cuestión palpitante*, arguye que esta misma fallaría en dos puntos: “la intromisión de las leyes físicas en la dimensión espiritual del hombre y la concepción utilitaria de la novela” (Prendes, 2016, p. 33). Por lo tanto, a pesar de su interés por la escuela francesa, la autora no logra posicionarse frente a la crítica como una escritora completamente naturalista puesto que niega aspectos fundamentales del naturalismo francés.

En resumen, tanto la crítica, como los mismos autores, coinciden en que en España el naturalismo no podía efectuarse como la propuesta original lo postulaba, ya que existieron cambios radicales en las formas de expresión españolas alimentadas por su misma tradición literaria o por cuestiones contextuales que la hacían adoptar formas inconcebibles para la escuela francesa:

El asentamiento de recursos como la observación y la documentación, las tramas de la vida cotidiana o el determinismo ambiental no impedían a los autores españoles prestar poca atención a la herencia biológica y recurrir con frecuencia a las moralejas, al humorismo (no siempre sarcástico), a la apelación directa del narrador al lector. (Prendes, 2016, p. 34)

A nosotros no nos queda más que adoptar la postura de María G. García Barragán cuando define al naturalismo español como un “realismo extremado o exacerbado, con cierta influencia del naturalismo francés” (García, 1979, p. 28); puesto que, a la

luz de las evidencias, ni los escritores representantes, ni la crítica, terminan por comprobar la existencia de la escuela de Zola en la península ibérica.

1.3 Costumbrismo

El costumbrismo, como fenómeno literario de alto alcance, logró establecerse mayoritariamente en España, a diferencia del realismo y el naturalismo cuyos perímetros englobaron toda Europa. A razón de ello, su impacto se ve encauzado hacia los países de habla hispana aún hasta el siglo XX, mientras que en otras regiones se presentó de forma muy aislada.

En este apartado, por lo tanto, nos enfocaremos en lo concerniente al costumbrismo español. Comenzaremos por definirlo. Una primera aproximación sería esta: el costumbrismo es un género literario de carácter narrativo cuyos textos, generalmente breves, intentan reflejar los usos y costumbres de diferentes grupos o individuos (Gil-Díez, 2000, p. 34). En contraposición con este primer acercamiento, algunos autores consideran que el costumbrismo se circunscribe a un tipo de literatura menor de carácter meramente descriptivo.

Respecto a los orígenes del costumbrismo existen posturas desiguales: algunos ubican su origen a mediados del siglo XIX; otros, durante el siglo XVII; incluso hay quienes consideran que estaba presente con anterioridad en la literatura española. Todas estas propuestas participan del debate sobre lo que es el costumbrismo, un debate en el que estudios recientes, como lo veremos más adelante, han intervenido para conciliar posturas.

La primera precisión que debemos tener en cuenta es que el costumbrismo no fue un fenómeno aislado, por lo que sus características estéticas no son fijas. Se tiende a polarizar su definición, pero esto es porque existen distintas formas de ser del costumbrismo. Quien lo ha diferenciado de dos formas ha sido Esther Martínez Luna en su artículo "El costumbrismo ilustrado en el Diario de México". En él delimita y describe dos tipos de costumbrismo: el ilustrado y el romántico.

El ilustrado surge durante el siglo XVIII y con él se busca la moralización de los individuos a través de la exhibición de los vicios y malas costumbres de la sociedad. En él se hace crítica de las distintas clases sociales con un fin específico:

Los escritores sentían que era su deber ayudar a crear un ciudadano “instruido y virtuoso” para que tuviera un mejor desempeño dentro de su actividad social; se ponderaba la idea del trabajo condenando severamente la ociosidad. Este carácter pedagógico es una de las marcas del pensamiento deciochesco, que creía en la perfectibilidad moral y política del hombre, así como en su natural espíritu crítico. (Martínez, 2000, p. 132)

En este sentido, existía una inclinación a considerar al individuo como ciudadano, el cual debía cumplir un rol dentro de la sociedad y, por lo tanto, buscar un perfeccionamiento en distintos ámbitos. Sin embargo, este perfeccionamiento tenía lugar sólo dentro de su papel social: el conocimiento, entonces, poseía un papel utilitario para el desempeño laboral y creativo.

Por el contrario, el costumbrismo romántico, que se desarrolla en el siglo XIX, tenía un carácter nacionalista y popular. Por ello, importaba la relación individuo-sociedad, y el carácter moralizante iba enfocado al perfeccionamiento dentro de una sociedad en específico y muy relacionada con el concepto de nación: los individuos y costumbres propias de un territorio van a servir como elemento identificador de su nacionalidad (Gil-Díez, 2000, p. 40). Así, los costumbristas españoles buscaban el perfeccionamiento de los españoles, los costumbristas franceses de los franceses, etc., ya no tanto en consonancia con la idea del individuo universal.

Ahora bien, al hablar de costumbrismo romántico no damos por hecho que el costumbrismo sea una especie de subgénero del romanticismo, como se ha manejado en ocasiones. Hamnett argumenta que existen tres características diferenciales entre romanticismo y costumbrismo:

La primera es la atención costumbrista en el presente, la segunda su objetividad y la tercera su realismo. Los románticos tienden a enfocarse en el pasado además de hacer que el paisaje y los demás elementos correspondan con el estado de ánimo de los personajes ficticios. En muchos sentidos, el *costumbrismo* conservó y desarrolló la concepción racional que la Ilustración tenía del mundo natural, tal como muestran las litografías de la época. En cuanto a los tipos de seres humanos, los costumbristas conservaron la generalidad ilustrada de lo típico. Se podría decir, entonces,

que el *costumbrismo* no fue ni sinónimo, ni variante del romanticismo. De hecho, fue producto del conflicto que había en el mundo hispánico, entre neoclasicismo y romanticismo. Sin embargo, su realismo lo señaló como un movimiento distinto, dedicado al análisis de lo que era percibido como típicamente español o hispanoamericano. (Hamnett, 2010)

El costumbrismo romántico, entonces, tuvo una simbiosis con el romanticismo, pero no son lo mismo, ni uno pende del otro. Recordemos que, a la par del desarrollo del costumbrismo en España en 1830, ocurre la entrada del romanticismo. De hecho, a este costumbrismo de 1830, algunos críticos lo denominan costumbrismo romántico:

Con la desaparición de los grandes maestros del costumbrismo romántico –Mesonero, Larra y Estébanez-, parece establecerse un rotundo corte entre el citado costumbrismo romántico y el posterior desarrollo costumbrista (...) El corte vertical anteriormente aludido se establece con la aparición del realismo, siendo aquí precisamente donde la manifestación costumbrista es la gran desconocida por la crítica literaria. (Rubio, 1983)

Este es otro corte que la crítica ha otorgado en el costumbrismo: el costumbrismo romántico que surge en 1830 y se desarrolla hasta mediados del siglo XIX. La diferenciación que se hace del costumbrismo de mediados y el de finales del siglo XIX es que este último tenía ya un corte realista. Sin embargo, aunque en la crítica literaria se hace mención de una influencia realista, tampoco se ha especificado abiertamente cuáles son los autores representantes de este periodo, cuáles son las características y cualidades diferenciales frente a otras expresividades del costumbrismo.

Aunque autores como José Escobar han propugnado que el costumbrismo estuvo a caballo entre el romanticismo y realismo (de ahí su configuración tan particular), a lo que se ha llegado es que, de ambas corrientes, lo que el costumbrismo ha adoptado son algunas cuestiones formales, como la descripción a manera de pintura (un símil romántico) y, ya bien entrado el realismo, la descripción como una fotografía (Escobar, 1933a).

José Escobar ha ido más allá con su propuesta teórica. En contraposición con E. Correa, que le otorga al costumbrismo un origen más remoto, Escobar hace la diferencia entre lo que es el costumbrismo, como fenómeno literario constituido

en una temporalidad específica, y un fenómeno denominado mimesis costumbrista. Según su propuesta, la mimesis costumbrista es la que ha estado presente desde el siglo XVII en España y ha tenido una mayor duración que lo que se le otorga, ya que “forma parte de una transformación fundamental del concepto de imitación que se opera en la poética dieciochesca” (Escobar, 1933b). La definición de mimesis costumbrista, según el autor, es la siguiente:

Corresponde entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, y circunstancial, mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. (Escobar, 1933c)

Entonces, el costumbrismo como término decimonónico, no es más que una especificación del discurso de pretensiones verídicas que la literatura se propone como ideal entre los siglos XVIII y XIX: “La novedad consiste en que lo circunstancial, lo local y temporalmente delimitado, va a reconocerse como materia de representación artística, dando lugar a la pormenorizada figuración realista” (Escobar, 1933b).

Finalmente, su propuesta está encaminada a colocar al costumbrismo como un género literario íntegro, con sus complejidades y manifestaciones propias, analizables desde distintos niveles discursivos:

Mi propuesta es que el “cuadro de costumbres” se incluya entre los géneros literarios originados en el referido proceso. En la novela, el drama y el cuadro de costumbres del siglo XVIII, el objeto de imitación quedó ampliado y transformado. (Escobar, 1933c)

Quizás, el objetivo de Escobar era disminuir la mala imagen que se tenía del costumbrismo. Críticos como Correa y Montesinos no dudan en aseverar que era un “género menor” que, al no poseer una trama narrativa afianzada, quedaba muy por debajo de la novela y era, más bien, una especie de cuento frustrado (refiriéndose, en específico, al cuadro de costumbres). Asimismo, le atribuían el ser una configuración literaria que hizo posible el desarrollo de la novela española, pero que frenó su enriquecimiento, a diferencia de sus coterráneas europeas:

Es posible que la novela española, de tan tardío advenimiento por razones que he tratado de explicar en otra parte, se hubiera visto aún retrasada si el

costumbrismo no hubiera contribuido a hacerla posible; es certísimo que éste, al hacerla viable, le impuso grandes servidumbres de que se resintió siempre. (Montesinos, 1960, p. 135)

No obstante, no se le puede atribuir al costumbrismo ser el causante de las desgracias de la narrativa española del siglo XIX y los siglos postrimeros. Al ser un fenómeno que se enfocaba en la contemplación, “se preocupa de la observación de una realidad, que va a ser luego la de la gran novela del siglo XIX. Su importancia como educador de la sensibilidad y del gusto de novelistas y público es considerable” (Medina, 2011, p. 61), y grandes autores como Pereda, Galdós y Blasco Ibáñez se nutrieron de este fenómeno para elaborar sus novelas. Tampoco es posible calificarlo como género menor por el hecho de no estar a la altura de la novela o el cuento, por no “terminar de ser narrativo”.

Es discutible su carácter de género literario por otras razones, por ejemplo, si de verdad es posible su análisis desde distintos niveles del discurso y cuáles son sus marcos frente al realismo o el romanticismo, pero, definitivamente, tampoco es justo colocarlo en una jerarquización literaria como un género de menor valía, sólo porque su máximo exponente formal fue el cuadro de costumbres. Antes, vale detenernos a conocer cuáles eran las particularidades del cuadro de costumbres y por qué fue importante su presencia en la producción literaria española.

1.3.1 Cuadro de costumbres

Si hay algo más delimitado es la estructura formal que adoptó el costumbrismo a partir de 1830, ya sea en su vertiente romántica y realista. Comencemos por la definición que se tiene de este costumbrismo:

...en su sentido estricto se refiere a un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta es muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo. (Correa, 1950, p.11)

Más adelante exploraremos las peculiaridades de este concepto pero, por lo pronto, es ideal quedarnos con dos características: la brevedad y lo referente a la descripción a guisa de pintura. De alguna manera, esto es lo menos discutible del

fenómeno y son las características que generalmente se le atribuyen al costumbrismo. Estos dos rasgos se encierran en un tipo de texto denominado cuadro de costumbres o artículo de costumbres³, cuya función era pintar una escena de la vida cotidiana que tuviese un carácter folklórico, muchas veces aderezada con la sátira y la burla. La brevedad del texto se debía a que su delimitación correspondía a la extensión de un artículo periodístico, ya que el periódico era la plataforma en la que solían darse a conocer los artículos de costumbres (Correa, 1950, p. 58). E. Correa Calderón admite que el cuadro de costumbres es un concepto casi inaprehensible, por lo que no puede darse una justa definición, pero sí es posible resaltar sus características.

Debe quedar al margen del teatro y de la poesía; carecer de desarrollo dramático; utilizar la historia como elemento accesorio; rondar la técnica folklórica, sin entregarse enteramente a ella; puede divagar o evadirse cerebral o líricamente, todo ello constreñido a una dimensión determinada, a una condensación esencial, en la que se halle contenido el resultado de los más sutiles sumandos: espíritu de observación, agilidad de periodo, ingenio, incluso ideas trascendentes. (Correa, 1950, p. 60)

Principalmente, las escenas pintadas destacaban su carácter folklórico y festivo: “Se presta gran atención a los detalles de la indumentaria igualmente a las ocasiones que permiten lucirla: procesiones, romerías, fiestas públicas y celebraciones familiares” (Montesinos, 1960, pp. 89-90). Cabe aclarar que no sólo se trataba de escenas o situaciones sino que, muchas veces, lo que se distinguía en sí era a los personajes genéricos o personajes tipo. Al ser textos que buscaban retratar los elementos folklóricos, los personajes tipo provenían de la clase media, aunque también se tomaban personajes de otros estratos sociales.

¿Por qué este interés por la clase media? Según algunos autores, es en la clase media en donde mayoritariamente se reflejaban los vicios de la sociedad. Las clases bajas y altas tenían costumbres que no siempre eran representativas, dado que sus formas de comportamiento eran muy parecidas al ser inmutables; en tanto, la clase media, “que participa de las gracias de lo popular y en su afectación imita

³ Por lo pronto, nosotros usaremos los dos términos de manera indistinta porque la mayoría de los estudios críticos los manejan así. Más adelante haremos precisiones sobre estos dos términos.

los defectos de las clases superiores” (Correa, p. 87), era más interesante y rica en variaciones. El pueblo bajo inspiraba fundamentalmente lo folklórico y etnográfico.

Ahora bien, estos personajes tipo no eran personajes que debían individualizarse puesto que representaban clases y categorías (Montesinos, 1960, p. 109). Es decir, el personaje tipo debía ser una representación que tomara los rasgos predominantes de un tipo social, generalmente referente a la profesión que desempeñaba en su círculo, o a roles sociales. Los autores sabían que “un solo personaje bien dibujado y hondamente comprendido en su ser y en sus circunstancias explica el género y el tipo mejor que cuantas generalizaciones puedan hacerse” (Correa, 1950, p. 129).

No obstante, es necesario tener claro que en esta dinámica no se buscaba un retrato objetivo sino, más bien, una hiperbolización de las características del personaje tipo enunciadas en el cuadro de costumbres: “el costumbrista observa los usos de las gentes, o los tipos curiosos, para pintar luego sus pequeños cuadros un poco de memoria, deformando las líneas del original, al que desfigura deliberadamente” (Correa, 1955, p. 73). Esta deformación o hiperbolización no era para otra cosa más que para evidenciar cuáles eran las carencias en la sociedad, y el medio más efectivo no dejaba de ser la sátira. Tales deformaciones cumplían efectivamente las intenciones que tenían los escritores costumbristas al elaborar los artículos de costumbres en este formato.

La intención del cuadro de costumbres no era otra que moralizar, la exageración servía para exponer una situación ejemplar: “Queremos decir que la realidad que trata de captar el costumbrismo no está sino raramente considerada en ella misma, por ella misma, sino desde cualquier abstracción moral de la que debe ser un ejemplo” (Montesinos, 1960, p. 62). Inclusive, algunos críticos han considerado que el cuadro de costumbres tiene un gran parecido con las fábulas en su estructura formal, puesto que, en repetidas ocasiones, al artículo de costumbres se le añadía una moraleja: “Tiene el artículo de costumbres algo de la fábula y el epigrama, ya que, como ellos, dentro de la brevedad, procura una eficacia docente, ya sea deduciendo una moraleja o aplicando el cauterio de la sátira” (Correa, 1955, p. 71). En resumen, es certera la observación de E. Correa Calderón cuando

asevera que, para exponer una hipótesis, el costumbrista recurría “a diversos subterfugios y pretextos para exponer sus razones, si las tiene. Unas veces lo hace de modo explícito el propio autor, otras sirviéndose de imaginarios personajes que le representan” (Correa, 1955, p. 60).

Otros elementos importantes que tenían los artículos de costumbres era el uso de títulos expresivos, epígrafes, lemas o sentencias que podían ser –y de hecho, eran– en otros idiomas, así como el uso del seudónimo. En cuanto al estilo del habla retratada en los diálogos, lo más frecuente era la exhibición de un habla dialectal, que muchas veces pecaba de artificiosa:

Los autores no tenían medios para recoger y fijar nada característico en la manera de expresarse un personaje, pero sí todo lo que en el habla había de genérico. Los giros dialectales, tal cual acento regional, las jergas de ciertas clases sociales o extrasociales, el argot, encuentran atención despierta, pero rara vez encuentran transcripción exacta. (Montesinos, 1960, p. 129)

Curiosamente, también se usaban extranjerismos, aunque una de las premisas del costumbrismo era la ridiculización de las costumbres extranjeras y extranjerizantes (Correa, 1955, p. 76). Los críticos coinciden en que esta contradicción es notoria al revisar los orígenes del costumbrismo español, cuya simiente no es otra sino la producción literaria francesa.

El más evidente, sin duda, es la influencia de ciertos escritores franceses que habían puesto en boga un tipo de literatura semejante. Parece paradójico que el costumbrismo, que tiene a gala y por norma la defensa de lo tradicional y lo propio contra lo moderno y extranjerizante que corrompe la pureza de lo autóctono, haya surgido precisamente por influjo de un agente externo al país; pero así es, y tanto Mesonero como Larra o *El Solitario* confiesan sin rubor que su modelo está en el francés Víctor Etienne, que, como ellos, se sirve también de un seudónimo, *De Jouy*. (Correa, 1955, p. 27)

Víctor de Etienne fue uno de los precursores del cuadro de costumbres en Francia. Fue el modelo a seguir por los españoles costumbristas que propagaron esta nueva forma de escribir en 1830, fecha en que se consolidó a partir de publicaciones que tenían ya un modelo estructurado para hacer artículos de costumbres. Libros como *Livre des Cent-Et-un* fueron los prototipos para la elaboración de los cuadros de costumbres, aunque también es indispensable señalar la importancia que tuvieron

las llamadas fisiologías, textos en los que analizaban los afectos, sensaciones, conductas, etc., emulando una perspectiva científica.

El objetivo de la fisiología era definir el carácter moral del individuo (etopeya) a partir de sus atributos físicos (prosopografía). Sus premisas son las siguientes: 1) Hay una correspondencia entre la apariencia física (cada parte del cuerpo humano) y el carácter moral de la persona; y 2) una parte del cuerpo humano puede representar al conjunto y constituirse en base para hacer la caracterización global moral del individuo. (Cuardic, 2008, p. 38)

Las fisiologías dieron lugar a obras más consolidadas como las de Victor de Etienne, que ya poseían un sentido de unicidad. Desde esta perspectiva, se cree que las fisiologías aportaban información valiosa pero, en su conjunto, como obras que seguían un hilo en común, podían ser reveladoras: “Si la fisiología es el estudio analítico, casi científico, de tipos y cosas, el conjunto de estudios sobre los más característicos ¿no nos dará a conocer, como ninguna otra obra, una ciudad, una nación, una época?” (Montesinos, 1960, p. 102).

A pesar de la importancia de las fisiologías en Francia y, posteriormente, España, los textos más uniformes fueron los que alcanzaron mayor proyección. Ejemplo claro de ello es *Les Français peints par eux-mêmes* (Paris, 1840-1842), y por su continuación, *Les Français peints par eux-mêmes (en Province)* (Paris, 1841-1842), los cuales tuvieron un eco inmediato en la propia Francia, en Inglaterra, Alemania y España (Correa, 1955, p. 22).

Les Français peints par eux-mêmes constituyó el modelo inmediato para la creación de *Los españoles pintados por sí mismos*, piedra angular del costumbrismo español. No obstante, antes de atestiguar que *Los españoles pintados por sí mismos* fue un fenómeno exclusivo en el costumbrismo español, debe aclararse que diversos críticos no lo consideran así. *Los españoles pintados por sí mismos* fue publicado en 1843, en las prensas de Boix, en Madrid (Montesinos, 1960, p. 106). Para ese entonces, el costumbrismo español ya había alcanzado un singular desarrollo con los escritos de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez.

Contra la idea del origen francés del costumbrismo, E. Correa Calderón considera que en España venía fraguándose desde el siglo XV y XVI, con mayor auge en el siglo XVIII. Aunque es difícil verificar lo dicho por Correa Calderón, es

posible encontrar rasgos predominantes del género en el siglo XVIII en las obras de Clavijo Fajardo, Romea y Tapia, Beatriz Cienfuegos, Rubín de Celis, Mercadal, Zamácola, Rementería, y otros oscuros autores que ya escribían en los periódicos los prolegómenos del cuadro de costumbres decimonónico.⁴ Según esta propuesta, el género comenzó siendo “típicamente español, en tono y contenido, habiéndose desarrollado independientemente, con producción regular e ininterrumpida desde 1750 a 1830, si bien a partir de esta fecha hasta mediados del siglo se mezcla con una corriente similar importada de Francia” (Correa, 1955, p. 22).

Empero, la mayoría de los críticos considera que es en 1830 cuando el costumbrismo español obtiene un fortalecimiento rotundo. Los representantes de este periodo son, como señalamos antes, Larra, Mesonero Romanos y Estébanez. Con ellos se inicia un nuevo periodo cultural español que finaliza hasta bien entrado el siglo XX. Para cuando *Los españoles pintados por sí mismos* fue publicado, estos autores ya habían hecho una gran carrera literaria. Larra, inclusive, ya había muerto.

Sin embargo, no todos los críticos son tan benevolentes al argumentar la originalidad de la producción española. Es innegable que el costumbrismo tuvo un apogeo individual, pero no se puede refutar el hecho de que existió una influencia extranjera que causó ciertos conflictos internos en el contexto español. Precisamente, en esta problemática extranjero-local es donde José F. Montesinos encuentra la razón de ser del costumbrismo: “el costumbrismo nace de otra necesidad. La vida moderna, que ha aproximado lo español a lo extranjero, no ha conseguido, paradójicamente la aproximación contraria” (Montesinos, 1960, p. 46); y, al mismo tiempo, añade una diferencia sustancial entre el costumbrismo francés y el español, la cual radica en el hecho de que el desarrollo de la sociedad francesa se operaba desde dentro, sin ninguna influencia, mientras que en la sociedad española se recurría a modelos extranjeros: “en España, los escritores de la época de que nos ocupamos miran la sociedad de reojo porque no hallan en ella nada

⁴ Sería interesante rastrear si estos autores pertenecen a los clasificados como costumbrismo ilustrado o si comparten características con este tipo de costumbrismo. Al ser autores que se desarrollaron durante el siglo XVIII, posiblemente tenían una influencia literaria distinta y la evidenciación de sus formas de escribir daría luz sobre la concepción y desarrollo del costumbrismo español.

genuino. Este es el punto crucial del costumbrismo español: lo español” (Montesinos, 1960, p.118).

Bajo esta premisa, podemos intuir que el origen del costumbrismo español se debe a una especie de crisis de identidad, fundamentada en la búsqueda de modelos que mostraran los elementos *sui generis* del contexto español, aunque esos mismos elementos no estuvieran presentes en la realidad más inmediata, sino en el pasado: “Lo español empieza a no ser aquello que se encuentra primariamente en la realidad española, sino lo que puede retrotraerse a un pretérito determinado” (Montesinos, 1960, p. 118). De alguna forma, a través del costumbrismo, se buscaba un posicionamiento frente a lo exterior, se trataba de manifestar las diferencias que hacían especial a España enfocándose siempre en lo que funcionaría como un “pasado glorioso”: “De aquí la tendencia a buscar lo castizo y a satirizar lo moderno y extranjerizado, a evocar el recuerdo calmante de la pachorrenta vida de antaño, y la inquietud maravillada ante la vertiginosa vida moderna” (Montesinos, 1960, p. 44). En pocas palabras: “esta falta de una idea rectora de la época y de un definido carácter de ella es la razón de ser del costumbrismo” (Montesinos, 1960, p. 45).

A pesar de estos orígenes truculentos, el costumbrismo español logró cimentarse a sí mismo, puesto que las formas de describir lo popular e identificar la esencia del pueblo español con el pueblo llano son singularidades del costumbrismo español. De los franceses, se aprovecha “la sugerencia, el molde, las posibilidades de ofrecer en un breve cuadro un aspecto curioso local, un tipo genérico pintoresco” (Correa, 1955, p. 30). Así, la propuesta costumbrista española se solidificó al grado de caracterizar la literatura española en su completitud y tener una proyección más allá de sus fronteras geográficas. De este modo, esta propuesta fue la que permeó en la literatura hispanoamericana y dio pie a una interesante simbiosis literaria, la que caracterizó a la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX.

1.3.2 Costumbrismo en la novela

A lo largo de esta inmersión en el costumbrismo hemos descubierto que no sólo existe un costumbrismo, los orígenes son discutibles y es un fenómeno que impacta de manera importante en la literatura de habla hispana. También, que el formato más reconocido del fenómeno es el cuadro de costumbres.

Para fines del análisis que nos concierne es necesario hacer una puntualización importante: el costumbrismo no sólo existió en el formato del cuadro de costumbres. Así, cuando hablamos de costumbrismo ilustrado, su representación se encuentra en la poesía, según la propuesta de Esther Martínez Luna.

Sin embargo, lo que nos interesa analizar es la relación costumbrismo-novela. Antes, manejamos los términos cuadro y artículo de costumbres de manera indistinta porque en la mayoría de los estudios críticos que estábamos interesados en revisar se usaban de esta forma. No obstante, existe una diferencia entre ambos que debemos tener en cuenta en el momento de elaborar un análisis literario. El cuadro de costumbres es aquél que, si bien tiene las características antes señaladas, puede insertarse en un marco novelístico, esto es, puede estar dentro de una novela y funcionar como una parte de su entramado narrativo. El artículo de costumbres es el que se encuentra en el formato periodístico propiamente dicho: goza de una independencia tal que es posible encontrarlo en solitario entre las páginas de un periódico (Román, 1988, p. 174).

Esta precisión es necesaria porque nos interesa observar la presencia del costumbrismo en un formato novelístico. Si bien en la mayor parte de la crítica estos dos términos se usan indistintamente creemos que es útil esta diferenciación, ya que nos ayudará en lo sucesivo a precisar que no nos referimos a un “artículo de costumbres” (en solitario) cuando estemos en presencia de una novela. Más que reiterar la idea del subgénero o género menor, lo que nos importa es observar la hibridación que caracterizó a la literatura mexicana de finales del siglo XIX y que concierne al costumbrismo en relación con la novela. Así pues, el término cuadro de costumbres nos ayudará a detectar lo que de costumbrista tuvieron las novelas mexicanas que se analizarán en esta investigación.

1.4 ¿Género, corriente o escuela?

Una vez establecidas las características formales de cada fenómeno procederemos a sustentar cuál es la nominación que usaremos en esta propuesta. Al inicio, mencionábamos que uno de los problemas más recurrentes de los múltiples estudios sobre el realismo, el naturalismo y el costumbrismo es el uso de una denominación variada para caracterizar un mismo fenómeno. Esto deriva en imprecisiones conceptuales, de modo que los análisis hechos hasta el momento puedan ser confusos respecto a los fenómenos estudiados. Ahora bien, las definiciones que se proponen a continuación retoman los estudios desarrollados previamente, pero enmarcados en una propuesta de clasificación y sistematización basada en las reflexiones previas sobre los conceptos de género, movimiento y escuela. Asimismo, esta propuesta de sistematización alcanzará el contexto mexicano. Empezaremos con la nominación de realismo, naturalismo y costumbrismo para posteriormente explicar la situación en México.

1.4.1 Realismo, naturalismo y costumbrismo: una propuesta nominativa

El realismo comenzó como un movimiento literario. Es decir, como un intento de crear una nueva concepción de arte. Desde la perspectiva historiográfica esto se sustenta en que el realismo buscó nuevos elementos creativos frente al romanticismo y lo logró con éxito. Tanta fue su repercusión en la literatura que logró ser un fenómeno no solamente cultivado en Europa, lugar en que se originó el movimiento, sino que dio origen a otra serie de fenómenos con mayor alcance y, a la larga, se consolidó como un género literario. Es decir, el realismo terminó establecido como un fenómeno literario con características estructurales que le daban una especificidad frente a otros. Esto último lo abordaremos más adelante con mayor detalle.

Una de las manifestaciones surgidas del realismo fue el naturalismo. Como pudimos corroborar previamente, algunos teóricos consideran al naturalismo independiente del realismo, con sus propias cualidades y obras representativas;

otros, en cambio, proponen que es una escuela nacida del realismo. Nosotros optaremos por esta última opción, pero aclararemos ciertas cosas.

El naturalismo surgió como una escuela literaria. Esto debido a que Émile Zola postuló una metodología de la novela experimental, por lo que se contó con un maestro inicial. Al ser una escuela literaria, tuvo seguidores que intentaron fomentar la novela naturalista con base en el método expuesto por Zola, que aspiraba a ser un método con rigurosidad científica, basado en la observación. Sin embargo, hay que tener presente que las características estéticas del naturalismo fueron tomadas del realismo. En ese sentido, el naturalismo, desde su surgimiento, fue una especie de subgénero del realismo. El concepto de naturalismo más aproximado a nuestra idea sería el expuesto por Darío Villanueva como “una exacerbación de los postulados del realismo y la articulación de los mismos en un sistema teórico perfectamente ajustado a una práctica literaria...” (Villanueva, 2011. P. 278).

Es importante recordar que existe un sustento científico-filosófico que le otorga particularidades al naturalismo. La idea del determinismo y la novela experimental que Zola desarrolló dotan a este fenómeno de bases teóricas *sui generis*. Sin embargo, consideramos que todo este cúmulo de propiedades teóricas funcionan más como una propuesta metodológica que estética. Es decir, el resultado cuando se lee una novela naturalista no difiere del efecto cuando se tiene en frente una novela realista; sus características son, en términos generales, extrapolables. Si bien la necesidad de mostrar la realidad cruda empleando terminología científica está más presente en la novela naturalista, tampoco es una propuesta estética muy desviada de la novela realista.

Ahora bien, dado que muchas veces se considera que un fenómeno literario debe tener unicidad para alcanzar plenitud, esto es, que el naturalismo debería existir en estado “puro” para que se considere un fenómeno independiente de otros, retomaremos la idea expuesta por Sinópoli sobre los géneros literarios modernos:

Lo interesante no es tanto construir un sistema de articulación de los géneros cerrado y jerárquico, sino hallar los aspectos comunes de los géneros, es decir, los aspectos que convergen para explicar cómo en un momento histórico dado el género articula la relación de la literatura con la tradición que lo produce. (Sinopoli, 2002, pp. 180-181)

Por lo cual, colocar al naturalismo como un fenómeno nacido del realismo tampoco debe desvalorizarlo: al contrario, a la luz de sus particularidades se puede analizar como una manifestación literaria con sus características individuales, pero perteneciente a una tradición y estructuras ya definidas.

Por su parte, el costumbrismo se consolidó desde la primera mitad del siglo XIX como un género literario, puesto que surgió con una estructura formal bastante concreta. Esta estructura la representan los artículos de costumbres y los cuadros de costumbres, cuyos elementos formales fueron, desde el principio, establecidos como particulares. Al tener el costumbrismo una propuesta estética definida, pudo tener otros alcances e integrarse en la narrativa, especialmente en la novela. Antes, cuando establecimos la diferencia entre artículo de costumbres y cuadro de costumbres observamos que éste último poseía la capacidad de integrarse en un elemento narrativo más extenso y, por lo tanto, tenía mayor flexibilidad. Entonces, no es raro que, posteriormente, el cuadro de costumbres fuese integrado en una novela ya no como un género unitario sino como una forma de expresión y representación estética que puede ser asimilada por otros géneros. Esto parece ser lo que sucedió en el contexto mexicano.

1.4.2 El realismo en México

El realismo en México se nutrió tanto de la tradición realista, como de la naturalista y la costumbrista. No fue la continuación del movimiento realista, o la escuela naturalista o el género costumbrista, si bien este último sí fue cultivado en su modalidad de artículo de costumbres. El realismo en México se estableció como un género híbrido, que tomó en cuenta las diferentes tradiciones previamente mencionadas, pero que no tuvo una división historiográfica o cronológica tan marcada como en Europa, empezando porque no se conformó una escuela naturalista análoga a la francesa.

La propuesta es que las novelas que vamos a analizar forman parte de este realismo determinado como género híbrido. Ahora, a través del análisis observaremos las partes que componen a este género en su estructura novelesca.

2. Aspectos del espacio

2.1 El espacio en la novela realista

Hay que comenzar por aclarar que dentro de las premisas ideológicas de la novela realista ya existe una predisposición estética hacia cierta configuración del espacio. El realismo, al intentar mostrar la realidad de manera objetiva, tiene entre sus formas estilísticas la premisa de la claridad, la sobriedad y la pintura de la realidad. En ese sentido, tenemos ya una línea estilística que el realismo fomentó y que le dio una particularidad estética frente a otras expresiones literarias que se desarrollaron en el periodo.

Esto, con sus respectivas restricciones. Desde luego, la intención del realismo fue abarcar los aspectos de la realidad que la novela no había explorado, pero esta intención se vio limitada por la misma disposición de la escritura. Es decir que, a pesar de buscar reflejar un realismo, nunca podría abarcarse la realidad. Dicho en palabras de María Teresa Zubiaurre, el espacio narrativo, una vez dentro del texto “se convierte en espacio *representado*, exento de las responsabilidades del mundo real y sometido, en cambio, a las leyes de la escritura poética.” Sin embargo, dentro de los estándares literarios, el realismo fue el que con mayor tenacidad buscó reflejar los aspectos de la vida cotidiana en su crudeza.

La novela decimonónica declara sus intenciones de reflejar el mundo real y, dentro de sus limitaciones —esas limitaciones en las que tanto énfasis pone la crítica contemporánea—, lo consigue, al menos comparada con otros subgéneros novelescos y aún con otros periodos de la literatura. En el espacio de la novela realista abundan los mecanismos de extrañamiento. Pero estos nunca llegan a anular del todo ese otro disfrute que el lector deriva del reconocimiento y la identificación del espacio real en los *cronotopoi* del relato decimonónico. (Zubiaurre, 2000, p.90)

Una de las claves para lograr el efecto de realidad fue la configuración espacial. A través de los diferentes recursos de los que se valió el realismo se obtuvieron las cualidades que posibilitaron su consolidación como género. La verosimilitud otorgada por esa configuración espacial fue la responsable de favorecer una identificación con la realidad, un reconocimiento de los espacios escritos y, al mismo tiempo, esa configuración espacial permitía al lector construir un espacio imaginario.

El espacio potencia por un lado la verosimilitud —todo escenario real e identificable acentúa la sensación de realidad— y, por otro añade artificialidad a la novela realista, ensalza y enfatiza lo que en ella hay, no ya de imitación, sino de creación literaria, de transformación artística del mundo real. (Zubiaurre, 2000, p. 91)

Es interesante este efecto: por un lado, se consolida una relación muy estrecha con los espacios que se pueden identificar y, al mismo tiempo, se tiene un espacio imaginado. Este es el efecto, por excelencia, que muchas veces se observa en la novela realista.

Ahora bien, ¿por qué ese interés en retratarlo todo, en intentar trasladar la realidad a las páginas? María Teresa Zubiaurre segura que constituye un esfuerzo de organización del mundo y de apropiación de los espacios interiores y exteriores. Al ser un movimiento que tenía como antecedente el romanticismo, cuya ideología tiende a lo subjetivo y, por tanto, a un desapego a lo tangible, el realismo procuró recuperar ese asimiento al mundo: reconocer los objetos, los lugares, los sentimientos y emociones vinculados con los espacios. Por ello, el espacio cobra una vital importancia en el movimiento. El gran acierto del realismo fue encontrar una fuente de riqueza literaria en “los espacios domésticos, la descripción detallada y riquísima, por primera vez en la historia de la literatura occidental, de los interiores y de sus objetos” (Zubiaurre, 2000, p. 93). Es posible, entonces, comprender por qué el espacio cobró una importancia que iba más allá de la mera representación: implicó una semantización y simbolización de aquellos elementos ligados a la psique: “entre los dos espacios internos, el físico y el psíquico, se establece una estrechísima vinculación” (Zubiaurre, 2000, p.95).

El lugar por excelencia de los espacios internos y de la psique fue el espacio doméstico. Se procuró mostrarlo como algo más que un mero escenario; se trataba de remarcar la existencia de la relación objeto-psique de manera redundante, y así mostrar que todo podía ser abarcable. Es decir, domesticado. El realismo buscaba recobrar para el ser humano un lugar en el mundo, un astillero objetivo después de la embestida romántica.

Un jardín, un balcón, un parque y hasta la propia naturaleza, cuando reducida a estampa, adquieren esos aires de intimidad y de reclusión que caracterizan el espacio doméstico. Para la sensibilidad burguesa, todo lo que es

abarcable, comprensible y, por ello mismo, descriptible, todo lo que se deja domesticar, ya sea con la mirada, ya sea mediante la acción y la pluma, se adorna automáticamente con las cualidades del espacio casero. (Zubiaurre, 2000, p. 95)

Por otra parte, no todos los espacios eran proclives a esta domesticación. Uno de ellos y es el que aquí nos interesa, es el espacio urbano: “Hay otros espacios, sin embargo, que no se dejan ‘interiorizar’, que se resisten a todo intento de apropiación. El ejemplo más sugestivo es el de los distintos paisajes urbanos” (Zubiaurre, 2000, p. 96).

Esta es una de las razones por las que estos espacios urbanos, al no haber sido “domesticados” completamente por la novela realista, al no haber sido asimilados y acaparados por ella como espacios íntimos, tomaron la connotación de sitios inseguros, peligrosos, de corrupción. Y también hay que tener en cuenta que esa misma disposición de los espacios generó la escisión adentro/afuera, muchas veces explorada en la literatura. Esa disposición se reforzó en el realismo.

Pero lo que realmente abre nuevos horizontes en el arte de narrar no es tanto la riqueza cualitativa y sobre todo cuantitativa del espacio doméstico o “domesticado” como esa oposición entre lo interior (o conquistado) y lo exterior (o ingobernable) que de manera obsesiva se manifiesta en la novela del realismo. (Zubiaurre, 2000, p. 96)

Ya tendremos la oportunidad de ahondar en ello. Por lo pronto, es útil tener en cuenta qué espacios pudieron ser explorados por el realismo y cuáles fueron los tonos en que se enmarcaron, a manera de parámetro de lo que posteriormente explicaremos.

Ahora bien, la novela realista propuso una nueva forma de expresividad artística, íntimamente relacionada con su época, al tratar de pintar la realidad objetiva. Para ello, se fundamentó en formas estilísticas específicas. Dos de esas formas esenciales para la estructura narrativa fueron la descripción y el inventario. La descripción, en su presentación más frecuente y ampliamente ejecutada en la época, se vio representada por el paisaje.

Por ello, las descripciones realistas, cuando no se convierten en extensas especificaciones de carácter científico y tecnológico, con gran frecuencia son cuadros, retratos muchas veces enmarcados de un interior o de un paisaje. Es cierto que estas muestras pictóricas no rompen la armonía del texto. No

obstante, ello no quita que durante la lectura se tienda a eludirlas o pasear por ellas una mirada sólo superficial y distraída. No olvidemos que la descripción realista, es redundante, estereotipada a su modo, y que por tanto encierra muy pocas sorpresas para el lector versado. (Zubiaurre, 2000, p. 98)

Ningún elemento descriptivo es gratuito en la narración. El hecho de que existan estas digresiones nos dice mucho de los intereses del realismo como fenómeno estético: la necesidad de permanencia, de atrapar en las palabras una partícula espacial-temporal. Asimismo, lo posiciona frente a otro tipo de expresiones artísticas que se manifestaron o se manifestarían en la literatura. Estos paisajes tienen una concreción que difícilmente se encuentra, por ejemplo, en los tipos de novela que llegarían con el devenir del nuevo siglo. *Grosso modo* es un paisaje estático, muchas veces descrito como fotográfico o pictórico. Hasta cierto punto, limitante. La mezcla de espacios aún no está permitida en la novela.

Todo diseño espacial, por tanto, presenta unos límites fijos, un marco que impide que los distintos pasajes y escenas se mezclen y confundan. Este esquematismo espacial reproduce la severa distribución, dentro del texto, del diálogo, la descripción y la narración. “Paisaje” equivale aquí a “pasaje” textual; en ninguno de los dos niveles (contenido y forma) se admite una difuminación de los límites. (Zubiaurre, 2000, p. 99)

Con el otro recurso muy utilizado en la narrativa realista, el inventario, sucede algo similar. Sirve, hasta cierto punto, para darle estatismo a las escenas, pero también para resaltar los elementos de la vida cotidiana que se encuentran alrededor de los personajes y, en algunos casos, también pueden funcionar como marcador de aquella nostalgia a la que tanto recurre el realismo. El inventario de cosas, desde la mirada del personaje o del mismo autor, puede ser un detonador de nostalgia. Regresamos así, a esta cualidad del retrato, en la que los elementos narrativos direccionan un efecto determinado.

La ficción decimonónica, al igual que la burguesía que retrata, siente verdadera fascinación por las cosas. Por ello mismo, cuando no las puede describir, y como el orden y la coherencia es su principio más sólido, las enumera y las clasifica. (Zubiaurre, 2000, p. 100)

Esta intención organizativa y coherente no solamente indica el interés por las cosas sino también por el lenguaje. El lenguaje ordenado que el autor tiene que saber utilizar incluye la idea de que “un conocimiento de palabras equivale,

necesariamente, a un conocimiento de 'cosas', y que decir bien las cosas del mundo es 'ponerlas ante nuestros ojos' ('exposer aux yeux'); es dar un 'fiel reflejo' de la realidad" (Pimentel, 2001, p. 20).

Por lo tanto, "con el inventario y la descripción, el espacio se convierte en arma eficaz para el control y organización de la realidad" (Zubiaurre, 2000, p.101). De alguna manera, se intenta "controlar" ese paisaje, a través de la redundancia implícita en la descripción y el inventario.

No solo los espacios interiores son afectados por esa intención. Al mismo tiempo que el espacio realista procura hacer la descripción minuciosa de interiores, también detalla los exteriores: en este caso, a través de la vista panorámica. La visión panorámica, sin embargo, no pretende mostrar un espacio de apertura y libertad; en el realismo, más bien, se muestra como expuesto, como un sitio de conquista. Puede ser dominado en tanto puede ser observado. En ese sentido, al espacio panorámico se le asocia con los personajes masculinos, mientras el espacio íntimo, de carácter cerrado, se asocia al femenino.

Dominar, con la vista, un panorama es, en primer lugar, una ostentación de poder, una forma de conquista, antesala muchas veces de otras colonizaciones y apropiaciones violentas. Por otra parte, para dibujar, ya sea literaria o pictóricamente, un panorama, se requiere de dotes de abstracción, de organización y de síntesis. Estas virtudes intelectuales, así como el derecho legítimo al poder y a la conquista, rara vez se atribuyen a personajes femeninos, razón que justifica sobradamente el que el cronotopo del panorama lleve la casi exclusiva impronta del signo masculino. (Zubiaurre, 2000, p.119)

Por supuesto, hay espacios que no sucumben completamente a esta determinante. El paisaje urbano se resiste al estatismo. El narrador decimonónico hace un esfuerzo por asimilarlo a través del panorama, al igual que lo hace al abordar el paisaje. Al retratarlo de esta manera, somete al paisaje urbano como si fuera un paisaje natural, en un intento de conquista.

El paisaje urbano, sobre todo, es terreno fertilísimo para la expectación lectora, pero constituye también una amenaza para el autor decimonónico, quien vislumbra en la posibilidad y convivencia de tantos escenarios el fantasma de la dispersión y el caos. Por ello, la novela decimonónica tiende a enfrentarse con el paisaje urbano como se enfrenta con el paisaje natural, a saber: insistiendo en esa visión panorámica que restablece el orden,

dibujando, ya sea desde las alturas o desde la lejanía abarcadora, un paisaje “completo”, en armonía con su entorno. (Zubiaurre, 2000, p.106)

Otra circunstancia común es encontrar un espacio urbano inmerso en un espacio natural. De esta manera, se cuela la técnica narrativa del paisaje en la descripción citadina: “La ciudad, cuando aparece convertida en estampa poética, es un elemento paisajístico más, que se somete, sin ánimo de desafío, a la naturaleza” (Zubiaurre, 2000, p. 107). Entonces, se procura que tanto los espacios expandidos, como los espacios íntimos, tengan la cualidad de permanecer estáticos, inclusive aquellos sitios inmersos en el movimiento y el caos.

A pesar de lo anterior, el entorno citadino nunca termina de ser completamente conquistado por los autores: siempre hay una rendija que se escapa, una calle no explorada, la vorágine en su perpetuo cambio, casi imposible de detener. Y esto es lo que le confiere movimiento a las escenas y, de alguna manera, despierta en el lector la imaginación por la ciudad: tomar lo escrito, pero imaginar más allá de ello. En ese sentido, la novela realista no puede ser completamente fija, puesto que hay movimiento en lo que se retrata, y esto ya no depende del estatismo producido por la pluma del escritor. Los espacios comienzan a cobrar complejidad, a pesar del afán de conquista del autor, que pretende “combinar dos categorías difícilmente conciliables: la visión general (el panorama) del entorno espacial, así como el minucioso desbrozamiento de todos sus aspectos (el detalle)” (Zubiaurre, 2000, p.115).

En conclusión, los espacios no solamente son una pintura, o un dibujo de la realidad: a la luz de la estructura textual, los espacios cobran significados. Estas dos premisas vienen de la tradición pictórica y “coinciden fundamentalmente con los axiomas realistas, a saber: la fiel reproducción de la realidad y la presencia del mundo físico plasmado en el texto fictivo como traducción material de un pensamiento o de una idea” (Zubiaurre, 2000, p. 133).

Asimismo, a través de las técnicas narrativas, de esta “pintura” que se intenta describir, el narrador decimonónico pretende acaparar todos los lugares con su pluma, a pesar de las cualidades binarias y espaciales que puedan existir: adentro/afuera; arriba/abajo; interior/exterior. Y a través de esta caracterización de

los espacios también obtenemos cierta caracterización de los personajes. Ya antes habíamos mencionado al espacio íntimo vinculado a un carácter femenino, y al espacio abierto con un carácter masculino. Desde luego, un análisis más detallado nos puede dar mayor información; por lo pronto, cabe mencionar que existe un carácter sinecdóquico y metonímico en los espacios de la novela realista, y una “función reflejante del carácter y destino de los personajes que se le atribuye al entorno espacial” (Zubiaurre, 2000, p.115) En ese sentido, en la novela realista ningún detalle espacial escapa a un significado específico, a pesar del estatismo que pueda producir. He ahí, la importancia de tener presente el análisis de los espacios.

2.2 El espacio en la novela naturalista

El espacio naturalista sigue premisas similares a las del espacio realista. Esto sucede debido a la construcción del naturalismo como un realismo exacerbado; es decir, se siguen las mismas herramientas del realismo, pero con una profundización en ciertos elementos, en un sentido más descarnado, con la focalización en los aspectos desagradables de la vida (Villanueva, 2011, p.278).

A pesar de esta similitud, es adecuado detenernos en algunos puntos importantes, que sí le otorgan singularidad al naturalismo. Principalmente, son características de índole metodológica. Con anterioridad, habíamos mencionado esta cualidad del naturalismo: más que ser un fenómeno literario cuyas bases son de índole estilística, el naturalismo se particulariza por el uso de una metodología para estructurar la novela, cuyas raíces fueron implantadas por Emile Zola, y que buscaban darle al naturalismo un sustento científico y filosófico.

Dentro de esta metodología hay un elemento clave, íntimamente relacionado con la elaboración del espacio: la documentación. Con la documentación, se pretendía tomar elementos de la realidad, que fueran comprobables, y en cuya enunciación no estuviera presente un carácter subjetivo o emotivo. Se buscaba la impersonalidad, por lo que el novelista no podía “juzgar ni extraer conclusiones de la realidad que observa, sino simplemente analizar los

hechos” (Prendes, 2003, p.37). Se procuraba que la ficción fuera fidedigna a la realidad, y con esto cumplir con los postulados del naturalismo; a saber, ser un reflejo objetivo de la realidad y sus vicisitudes.

Sin embargo, esta misma pretensión se vio frustrada por lo que al lenguaje respecta. La documentación es necesaria para tomar los elementos de la realidad que van a representarse en la novela, pero no cumple su función en sí al momento de trasladarse al texto: al final, no se trata de un documento, sino de ficción. En ese sentido, la hechura del texto literario nunca podrá desvincularse del lenguaje, ni de los recursos retóricos y estilísticos que predominaron en la época. De la documentación se toman los hechos en crudo, pero requieren de su traslado al lenguaje propio de la ficción. Para tales fines, el recurso mayormente utilizado en la novela naturalista fue, al igual que en la realista, la enumeración y la descripción: “de la observación de la realidad, de la experiencia directa, de la documentación, se deriva el amplio uso de la descripción de espacios dentro del texto narrativo” (Prendes, 2003, p.38).

Por supuesto, los escritores naturalistas otorgaron a la descripción un valor positivo para la exposición de la realidad. Las descripciones, cuan más largas, mejor, por lo que existió la tendencia a un detallismo: “en la mentalidad del novelista, el riesgo de demorarse excesivamente en lo superfluo es compensado por su afán de veracidad, de ofrecer un relato lo más auténtico posible de una realidad rigurosamente verificable” (Prendes, 2003, p.278). La descripción detallada, entonces, fue una herramienta que se necesitaba para lograr el efecto de realidad. Entre más detalles, más veraz era el espacio revelado. No obstante, debemos señalar que esta herramienta no es exclusiva del naturalismo: si bien se encuentra entre los mecanismos más comunes, también podemos encontrar el detallismo en el realismo. Como lo observamos *a priori*, Zubiurre destaca que esta necesidad de detenerse en los objetos y los espacios corresponde más a la necesidad conquistadora de los autores, como una manera de organizar y controlar la realidad.

Ahora bien, esta descripción, puede llegar a tener un significado más allá de un ejercicio descriptivo-documental. Un aspecto importante y muy relacionado con el espacio en la novela naturalista es el denominado determinismo ambiental.

En el naturalismo, con bastante frecuencia, se considera que este aspecto es mucho más “decisivo que el factor biológico-hereditario” (Prendes, 2003, p. 204).

El determinismo ambiental se refiere al estrecho vínculo entre el ambiente y los personajes, “se manifestará como el conjunto de vías por las que el medio ejerce su presión sobre el temperamento individual hasta hacerle asumir el vicio como un componente más de su propia naturaleza” (Prendes, 2003, p. 208). Los personajes, al encontrarse en un determinado espacio, asumirán la connotación del espacio mismo. Es decir, un personaje que se encuentre en un ambiente sórdido, difícilmente tendrá la opción de mostrar virtud, puesto que está predispuesto a ostentar malas cualidades morales, ya que el medio ambiente determina el organismo y la actuación del individuo.

Dicha predisposición puede observarse con claridad en la dualidad ciudad/campo, cuyas “connotaciones positivas o negativas de ambos conceptos serán harto variables, según la ideología del autor” (Prendes, 2003, p. 156). Por lo general, será la ciudad la que manifieste una mayor carga negativa. Las pasiones de la ciudad tienden a ser más refinadas, y las del campo, más elementales; y, de alguna manera, el campo aparece como una alternativa de esparcimiento de la ciudad. En similitud con el realismo, el campo no se ofrece como una oposición tajante frente a la ciudad, sino que aparece también como un espacio domesticado, como una naturaleza “ya cultivada y colonizada, poseída incluso por una burguesía que la emplea no sólo como fuente de riqueza, sino también como lugar ideal de esparcimiento apartado de la ciudad” (Prendes, 2003, pp. 206-207).

De especial importancia en el naturalismo será el clima. Los climas cálidos o tropicales, de exuberancia vegetal, pueden llegar a tener connotaciones de índole sexual. De acuerdo con el determinismo ambiental, “serán las regiones tropicales y ecuatoriales aquellas en que con frecuencia acudan los autores a la justificación por el clima del comportamiento de sus personajes” (Prendes, 2003, p. 206). Un clima cálido, podrá tener consecuencias en la mentalidad de los personajes, puesto que las condiciones ambientales son propicias para ello. Los climas fríos surtirán un efecto distinto. En todos los casos, será el ambiente quien posicione a los personajes en un comportamiento u otro.

El ambiente, pues, se funde con los personajes dando así una impresión metonímica. Llamémosle “determinismo ambiental”, o “reflejo del carácter en el entorno ambiental”, que es también característico en el realismo pero cuya influencia se realza con mayor fuerza en el naturalismo.

2.3 El espacio en el costumbrismo

Al extendernos con anterioridad en el costumbrismo, pudimos notar que se utilizaron, mayoritariamente en la novela, los cuadros de costumbres. Aparecieron inmersos en una trama, muchas veces para exacerbar las cualidades de algunos personajes, aquellos que estaban ya tipificados. Esta hibridación fue muy frecuente en las obras del periodo: podemos encontrar cuadros de costumbres en novelas realistas, románticas e, inclusive, naturalistas, pensando en la estética hispanoamericana. Al ser un fenómeno que implicaba la exaltación de las características físicas y morales de los representantes de un medio social, podemos imaginar que lo representado tenía una intención retórica específica: exponer la variedad cultural de una nación.

Sobre el espacio en el costumbrismo también debemos atenernos a esa intención retórica. Muchos de los espacios descritos en el costumbrismo tenían la intención de mostrar lugares representativos, cuyo un trasfondo histórico pudiese ser revelado, para funcionar como un modelo nacional. No sólo se describían las cualidades arquitectónicas de los edificios, sino que se buscaba relacionarlas con sucesos importantes para la historia de la nación descrita (Bobadilla, 2013, pp. 140-141). Así, se hablaba de la magnificencia de dicho espacio, con el objetivo de vincularlo a los valores nacionales. En efecto, se hacía uso de la descripción con tales fines, no tanto con el objetivo de mostrar la realidad tal cual era. La plasticidad e iconicidad de los espacios eran fundamentales. En contraposición con los espacios realistas y naturalistas, los espacios costumbristas sí hacían uso de los recursos retóricos para hablar de la variedad cultural de un país.

No obstante, son pocas las ocasiones en que se pueden encontrar espacios costumbristas con esta funcionalidad. En general, las edificaciones y monumentos

que fueron “pintados” de esta manera, son más propios de los artículos de costumbres o las publicaciones periodísticas. Como tal, no existe un esquema de los recursos costumbristas con referencia al espacio. Esto puede deberse a que el costumbrismo se inclinó más a la descripción de tipos o arquetipos, y no buscó conformar un esquema de recursos en la novela mucho más amplio. Por supuesto, la exaltación de lugares existe en las novelas del periodo en Hispanoamérica, y puede vincularse a este afán costumbrista o un afán romántico, pero, por lo general, se tendía a la hibridación de recursos realistas o naturalistas. En referencia al espacio costumbrista, podemos recuperar que, cuando llegó a utilizarse, era con un motivo de validación cultural o como espacio social, cuya representación era una extensión de los tipos sociales.

2.4 Contexto histórico, político, social y cultural del México porfiriano

La temporalidad en las que están inmersas las cuatro novelas parte de los años ochenta hasta principios del siglo XX, por año de publicación: *Los fuereños* (1883), *La rumba* (1990-1991), *Los parientes ricos* (1901) y *Santa* (1903). Es decir, todas las novelas corresponden al periodo mejor conocido como el Porfiriato.

Porfirio Díaz regentó el país durante 30 de los 34 años que transcurrieron entre 1877 y 1911; por ello a esta etapa se le otorgó el nombre de Porfiriato (Speckman, 2004, p. 192).

Fue una época compleja por diversas razones. Por un lado, se obtuvo un crecimiento industrial y económico que colocó a México en la esfera internacional; por otro, existió una profunda desigualdad económica y social que dio pie a lo que sería el gran acontecimiento del siglo XX mexicano: la Revolución. Pensar en el Porfiriato es pensar en un claroscuro de la historia mexicana. No es nuestra intención ahondar en sus vicisitudes y particularidades, pero es importante detenernos en algunos hechos de índole social, política y cultural, que pueden dar luz al momento de reflexionar en torno a la literatura finisecular decimonónica. Dichos acontecimientos fueron los marcos de referencia en los que surgieron las novelas que vamos a analizar. Asimismo, las nociones expresadas en la dualidad

campo-ciudad tuvieron como trasfondo las inquietudes de la modernización, abanderadas bajo el lema “orden y progreso”, de cuyo contexto no podemos desprendernos y que vamos a desglosar en este apartado.

Empezaremos por explicar que el Porfiriato no fue un periodo uniforme sino heterogéneo, también contradictorio en diferentes ámbitos, tanto en lo social, como en lo ideológico y cultural. Vamos a detenernos en algunas características que evidencian esta contradicción.

Destaca la inversión extranjera y la industrialización. Porfirio Díaz recibió un país que no estaba en buenas condiciones económicas. Para restablecerlo tuvo que recurrir a ciertas estrategias:

Redujeron los gastos públicos y administraron los recursos de forma cuidadosa. Ejercieron un mayor control de los ingresos. Crearon nuevos impuestos que, a diferencia de la etapa anterior, no gravaban u obstaculizaban el comercio. Por último, gracias a un nuevo préstamo, restructuraron la deuda externa, lo cual a su vez les permitió ganar la confianza del exterior y los inversionistas y obtener otros empréstitos e inversiones. (Speckman, 2008, p. 365)

Al observar que el exterior estaba siendo favorable, el gabinete de Porfirio Díaz buscó “que el país se ligara a la economía internacional como exportador de productos agrícolas y minerales, pero también fomentaron el desarrollo de la industria y el comercio exterior” (Speckman, 2008, p. 365). Asimismo, las leyes se flexibilizaron para obtener un mayor intercambio económico, y proliferó una política de subsidio a la industria y a la construcción de obras públicas y transporte: “el gobierno estatal y los federales ofrecieron numerosas concesiones y una legislación que garantizaba un amplio margen de utilidades. Gracias a ello atraieron un amplio monto de inversiones” (Speckman, 2008, p. 366).

Uno de los cambios visibles derivados de estos intercambios fue el transporte, en específico, el auge del ferrocarril y la ampliación de las vías ferroviarias. Hasta la llegada de Díaz, el transporte consistía en medios complicados y poco eficaces. La nueva disponibilidad de transporte benefició al comercio interior y exterior. Sobre todo, al comercio con Estados Unidos.

Durante el porfiriato, las vías aumentaron a un ritmo de 12% al año. En 1885 existían 5852 kilómetros, y para 1910, 19280 kilómetros. Con el fin de atraer la inversión, el gobierno federal entregaba dinero por kilómetro construido,

además de que, con frecuencia, los gobiernos estatales ofrecían exención de impuestos y tierras. (Speckman, 2008, p. 366)

Por supuesto, la inversión provenía, esencialmente, de capital estadounidense. Para contrarrestar esta situación y garantizar la competencia, se promovió la inversión inglesa (Speckman, 2008, p. 366). Sin embargo, seguía viéndose un mayor desarrollo de la intervención económica norteamericana, lo que empezó a levantar suspicacias. Se le llamó “penetración pacífica” a la intervención económica en los países hispanoamericanos por parte de Estados Unidos, ésta sustituyó a la penetración armada, que ya no era vista con buenos ojos.

Al continuar el otorgamiento de concesiones y el subsidio federal al desarrollo de la transportación ferroviaria (de hasta 8,000 pesos por kilómetro lineal), la inversión estadounidense en este sector se hizo a gran escala. Para 1911 se calculaba que se habían invertido 650 millones de dólares en el sector, lo que representaba el tendido de dos tercios de los 16,000 kilómetros del total de la red ferroviaria de México.

Los ferrocarriles pues, representaron el más tangible instrumento de la penetración pacífica estadounidense a México, supliendo los antiguos métodos de la diplomacia coercitiva, por una política en la que el color verde del dinero estadounidense iba por delante. (Herrera, 2011, p.172)

Empero, no solamente se establecieron vínculos con el norte, aunque su aprobación era necesaria y se procuró que Estados Unidos legitimara el gobierno de Díaz. También se establecieron relaciones diplomáticas con Francia, Inglaterra, Alemania y Bélgica, que se habían roto tras la moratoria decretada por Juárez (Speckman, 2008, p.346). Más adelante veremos cuánta importancia y cuánto peso tuvieron estos vínculos, en especial los de carácter cultural con Francia. Por ahora, hay que tomar en cuenta que estas relaciones y esta nueva forma de economía, sustentada en un intercambio con el comercio exterior, tuvieron beneficios para México. Por ejemplo, al darle mayor cobertura a las vías ferroviarias, hubo una mayor actividad comercial, lo cual “vino acompañado por una multiplicación de la producción agrícola, minera e industrial” (Speckman, 2008, p. 367).

Todo esto derivó en un crecimiento económico que contribuyó a darle una imagen distinta a México como nación, principalmente, ante la mirada extranjera. La apuesta de Díaz para lograr el reconocimiento internacional estaba dando resultados. Sin embargo, con este crecimiento también devino una profunda

desigualdad económica y geográfica (el norte del país contó con una economía más diversa, a diferencia de los estados del sur); y, en consonancia con el crecimiento económico, se disparó el crecimiento demográfico: “Si, en cifras aproximadas en 1877 el país tenía nueve millones de habitantes, en 1985 contaba con trece millones y para 1910 con quince millones”.

A la par del crecimiento demográfico, comenzó a evidenciarse un fenómeno de migración, sobre todo de habitantes del sur del país al norte de México, y de los campos a las ciudades. La migración no solamente existió en el interior del país. También hubo extranjeros que vieron en la nueva nación mexicana una oportunidad de ascenso social. Dicha migración contribuyó a una mezcla de idiosincrasias, como en el caso de la inmigración estadounidense:

Un rasgo social de estos fenómenos económicos hechos en el campo fue la inmigración estadounidense a México durante este periodo, calculada en 15,000 personas que radicaba permanentemente en el país hacia 1912 y desempeñaban diversas actividades sobre todo en pequeñas granjas en los estados del norte. Muchos de ellos eran de origen mormón, o bien practicantes del protestantismo, otro factor que significó un rompimiento con la hegemonía religiosa imperante en el país, al proliferar esta religión entre diversas capas de la sociedad. Y, en algunos casos, formaron verdaderos enclaves de “americanización cultural”, sobre todo en los centros de producción distribuidos en el campo del norte de México.
(Herrera, 2011, p.174)

No obstante, la aceptación de una mezcla de culturas no fue la generalidad. También existieron casos de inmigración en los que no hubo un intercambio cultural benévolo. Tal es el caso de la población china, a quienes se les acusó del brote de peste bubónica (Serrano, 2012, p.206).

En general, el efecto de la migración hizo que en las ciudades llegaran nuevas costumbres y nuevas formas de integración. Todo esto iba a impactar tremendamente en la cultura y en la literatura. Sobre todo, en la manera en que se concebía la ciudad en comparación al campo.

Las ciudades, al establecerse dichas condiciones económicas y demográficas, sufrieron una transformación significativa. En principio, se tuvo la intención de urbanizar y modernizar las ciudades, puesto que, al posicionarse México frente al panorama internacional, debía tener un aspecto más favorecedor

para su nueva circunstancia. El modelo a seguir fue Francia, puesto que se quería un refinamiento equivalente a las urbes europeas, como un posicionamiento de modernidad y de cosmopolitismo.

En relación con los ciudadanos de las urbes, empezó a observarse movilidad social —puesto que la economía daba pie a la creación de nuevas fuentes de empleo—, la implementación de servicios públicos, la modernización tecnológica, la creación de edificios de asistencia social o recreativos en zonas periféricas, lo que ocasionó “el aumento de los ingresos de un grupo creciente de la población y de su poder adquisitivo” (Arias, 2016, p. 16).

La modernidad podía visualizarse en sus calles atravesadas por tranvías y automóviles. El teléfono y el telégrafo permitieron una comunicación rápida con las poblaciones aledañas (Arias, 2016, p. 18). No obstante, lo que parecía ser prosperidad para el nuevo régimen, no lo fue para todos los grupos sociales del México porfiriano. Si pensamos en la ciudad en su completitud, los cambios ocurridos en ella, la modernización y el esfuerzo gubernamental sólo beneficiaban a determinadas zonas y a determinados grupos. El paisaje urbano trazaba una estratificación social rampante: “las zonas comerciales y las zonas habitadas por los grupos privilegiados contaban con todos los servicios, mientras que los barrios populares carecían por completo de ellos” (Speckman, 2004, pp. 217- 218).

Así, la urbanización de la capital daba vistas de una bonanza mucho mayor a la de otras metrópolis del país, “pero varios de sus espacios quedaron marginados, como las colonias Morelos, La Bolsa, Díaz de León, Maza y otras, habitadas por obreros y gente de bajos recursos, donde había los peores problemas de servicios y de salubridad” (Arias, 2016, p. 16). Por lo tanto, no es raro que, al final del día, la ciudad tuviese serios problemas de delincuencia, prostitución e insalubridad, originando altos índices de mortalidad (Speckman, 2008, p.378).

En ese sentido, la imagen de la capital, aunque manifestara ser el parangón de lo moderno y cosmopolita, era discordante con el atraso y el descontento de otras regiones del país y otros rincones de la misma capital; en tanto aparecían nuevos espacios urbanos y nuevas formas de infraestructura, en otros sitios se carecía de los servicios elementales (Arias, 2016, p. 18). Asimismo, al concentrarse la

desigualdad económica y social, y la convivencia de distintos grupos culturales, la sociedad urbana presentó una profunda división clasista e incluso étnica (Speckman, 2004, p. 219).

Sin contar que, en correspondencia a esta modernización, surgió el descontento. En las ciudades, se demostró el disgusto a través de las diversas manifestaciones de obreros que no contaban con una legislación que los protegiese. Bajo las ideas del liberalismo económico, el gobierno no intervenía en la economía y su salario fluctuaba de acuerdo a la ley de oferta y demanda. Por ello, “hombres, mujeres y niños cumplían jornadas de doce a catorce horas diarias, siete días a la semana; podían ser despedidos sin ninguna justificación y no estaban protegidos contra accidentes” (Speckman, 2008, p. 380). En consecuencia, los trabajadores se organizaban en asociaciones de ayuda mutua, actividad que estaba permitida en el régimen porfirista, a diferencia de la huelga. La huelga, cuando llegó a presentarse, fue reprimida o negociada por el gobierno, pero sin otorgar protección a los huelguistas. Memoria de ello son las de Cananea y Río Blanco, así como las de obreros textiles en Orizaba, Puebla, Tlaxcala y el Distrito Federal.

Por ello se dice que el Porfiriato fue un periodo prácticamente centralista. La capital tuvo mayores cambios, así como las ciudades de los diferentes estados; en detrimento de las zonas rurales, donde el rezago y la disconformidad eran tangibles.

En la ciudad se construyeron lujosas oficinas burocráticas, acueductos, fábricas, palacetes archidecorados, vecindades, mercados, tiendas de lujo, teatros, avenidas, fuentes y estatuas. Los ferrocarriles unieron los centros urbanos entre sí y con la capital, que duplicó su población y multiplicó los servicios y las construcciones. Otra vez fue la ciudad de los palacios. Además se deshizo de alguna mugre. No llegó a ser totalmente aseada, sana y de buen gusto, pero sí coqueta, sobre todo después de concluida la obra del desagüe. Los liberales, gente citadina o por lo menos educada en la ciudad, se desentendieron de la mejoría de la vida rústica. (González, 2000, pp.704-705)

Sobre el campo, cabe decir que las haciendas tendieron a controlar su economía y los latifundios aumentaron al modificarse las leyes. La visión del campo fue la menos positiva. Si bien, de algunas zonas del país se exportaron materias primas al exterior, las actividades de agricultura en producción de alimentos mostraron un

franco retroceso. Estas condiciones de vida agraria ocasionaron múltiples revueltas. Destacan las de los yaquis de Sonora, los mayas de Yucatán y los habitantes de Tomochic. Los rebeldes buscaban proteger sus tierras, su identidad y su lengua, así como su independencia, puesto que una de las premisas de la modernización era homogenizar a la población: “pretendieron uniformar lengua y costumbres; algunos incluso promovieron el mestizaje con el objetivo de, como se decía en la época, blanquear a los indios, a quienes consideraban flojos, bárbaros y supersticiosos” (Speckman, 2008, pp. 375-376).

En conclusión, si bien las condiciones económicas y sociales giraron hacia el progreso tan buscado por el gobierno de Díaz, el progreso no fue uniforme y el clima político y social despertó, con el paso de los años, más inconformidades. El florecimiento industrial y modernizador fue a costa de la marginación de una mayoría en condiciones deplorables. Bajo este clima, el ambiente cultural e ideológico también tuvo notables contradicciones. Veamos por qué.

2.4.1 Ideología predominante y cultura

Desde la perspectiva ideológica tenemos que considerar que las ideas predominantes de la época oscilaban entre el liberalismo, el catolicismo y el positivismo. Muchas veces, sin una separación tajante; es decir, las tres ideologías podían convivir hermanadas y esto era lo más común: se tenían concepciones de vida parecidas, a pesar de la pertenencia a una ideología u otra.

Las elites, clases medias e incluso algunos sectores de los grupos populares compartían las mismas nociones acerca de la familia y la función de la mujer en el núcleo familiar y en el seno de la comunidad, y ello se reflejaba en múltiples escritos, entre ellos la legislación y los textos de derecho, la literatura, las publicaciones del clero o de asociaciones laicas dedicadas a la filantropía, los manuales de conducta, las revistas dirigidas a la mujer y a la familia y los impresos sueltos o la literatura popular. (Speckman, 2004, pp. 221-222)

Sin embargo, nos interesa detenernos en el positivismo, porque fue manejado como una ideología que marcaría un antes y un después en la política y la cultura mexicanas, y por las múltiples implicaciones que tuvo en la cultura.

El positivismo fue una corriente filosófica propuesta por Auguste Comte, fundamentalmente. Comte pretende renovar las ideas de la sociedad y el conocimiento humano a través de la teoría de los tres estadios “según la cual, la humanidad, al igual que el alma de los individuos humanos, atraviesa tres estadios: el teológico, el metafísico y el positivo” (Soberanes, 2015, p.39).

Se entiende que los tres estadios son como las edades: infancia, juventud y madurez. En el primer estadio, el teológico, los fenómenos físicos son explicados por las entidades sobrenaturales; en el segundo, las explicaciones corresponden a las esencias, las ideas o el mundo abstracto; finalmente, en estadio positivo, en el que ya no se pretende una explicación a los fenómenos, sino la observación y las leyes efectivas que se pueden elaborar a raíz de los vínculos de sucesión y semejanzas (Soberanes, 2015, p. 40).

Por lo tanto, podemos observar que, al ser estadios graduales, la historia de la humanidad “sigue una trayectoria lineal a lo largo del tiempo que lo lleva hacia un progreso” (Soberanes, 2015, p.39). Esto es un punto clave en el positivismo: alcanzar un progreso.

El máximo representante del positivismo en México fue Gabino Barreda. Una ocasión importante en su posicionamiento positivista fue el 16 de septiembre de 1867, cuando pronunció una “Oración cívica”, en la que formula una interpretación filosófica de la historia de México a partir de los tres estadios de Comte; en este caso, equiparándolos a la Colonia, la Independencia y la Reforma, como ingreso a la etapa positiva (Vargas, s.f., p. 2).

Por supuesto, el positivismo mexicano no tuvo los mismos lineamientos que el positivismo francés. Recordemos que en México predominaba el liberalismo como ideario político y el catolicismo como sustento religioso. No podía, entonces, existir un positivismo exento de estas cualidades. En ese sentido, lo que pretendía el gobierno liberal no era la erradicación de las ideas del catolicismo, sino la no intervención política del clero.

Querían, como lo había expresado Barreda en su discurso, que al igual que la ciencia positiva había arrebatado el rayo a la religión, la doctrina basada en esta ciencia arrebatase el poder político al clero católico. Se dejaba el dominio espiritual a cambio de que no se inmiscuyese en el dominio político. Se transformó el positivismo en una doctrina política de orden; pero sin

reconocerse en ella otro poder espiritual, como trató de ser el positivismo de Comte. (Zea, 1998, p.135)

Esperaban lograr el nuevo orden a través de la educación; sería esta la que formaría una nueva clase dirigente (Zea, 1998, p. 133). Tal circunstancia no nos debe pasar desapercibida, puesto que esta base, la doctrina política del orden y la función positiva del progreso, serían el lema del Porfiriato a lo largo de treinta años: “orden y progreso”. Según Leopoldo Zea, el positivismo “se transformó en una doctrina neutra que hablaba del orden social, pero que al mismo tiempo decía no intervenir ni atacar ninguna idea, lo mismo fuese ésta católica o liberal” (Zea, 1998, p.135). Bajo estas circunstancias fue que se consolidó una élite política y cultural que, si bien se consideraba dividida en posturas ideológicas, éstas no tenían una praxis diferenciable en la vida cotidiana.

Aunado a ello, la élite cultural no tenía la menor intención de modificar la realidad. Muchos fueron los factores, el principal, el temor a la dictadura. Es curioso el fenómeno y tiene diferentes matices: impera un desarrollo de la estética realista, pero con las particularidades del periodo mexicano al que se enfrentaban los autores. Por un lado, tenemos la existencia de la crítica social, pero no la existencia de una crítica de trasfondo político. A diferencia del realismo francés, que sí tendía a un análisis crítico del funcionamiento del orden social, la mayoría de los autores realistas mexicanos implementaron una crítica a las costumbres y a los individuos, pero no como parte de un sistema corrupto y opresivo. Bajo esa idea, el progreso tomaba un cariz favorable. En consonancia con ello, la crítica no era imparcial: se examinaban a ciertos sectores de la población en la novela, pero no a todos.

Brushwood atribuye el poco desarrollo de la novela de crítica social (o en su defecto, sus particularidades) a dos factores que no necesariamente están relacionados con el temor a la fuerza de la dictadura. El primero era precisamente lo contrario, el temor a que la dictadura se derrumbara. El segundo, el desarrollo de la literatura modernista. En ese sentido, los escritores que criticaron la situación social de México “nunca llegaron a mostrarse favorables a la idea de la revolución; lejos de eso, en muchos casos consideraron la revolución como un obstáculo para el progreso” (Brushwood, 1973, p. 39). No era conveniente ante sus ojos que la

dictadura se terminara: “Gracias a la estabilidad conseguida por la dictadura, disfrutaban ellos de la oportunidad de observar las cosas y de describirlas en sus libros, y por medio de la estabilidad existente esperaban corregir los males que presenciaban” (Brushwood, 1973, p. 39). El escritor realista se encontraba en esa situación paradójica. Por un lado, el apoyo al gobierno porfirista era el que le otorgaba la estabilidad necesaria para la producción literaria; por otro, se veía forzado a escribir sobre las condiciones sociales por su producción estética. Sin embargo, Brushwood considera que, a pesar de las inclinaciones de los escritores y su abierto rechazo al levantamiento armado, sus intenciones no eran reprobables. Bajo estas circunstancias florecieron las novelas realistas que abordaremos.

Los escritores anhelaban la paz, no sólo con miras al bienestar de la nación, sino también para poder cultivar las letras. Sin embargo, a pesar de sus grandes deseos de paz, de ninguna manera podían cerrar los ojos a los hechos en medio de los cuales vivían, y se esforzaron en consecuencia — a menudo con cierta torpeza— por resolver el dilema en el que se encontraban. (Brushwood, 1973, pp. 22)

Por supuesto, no todos los escritores gozaron del apoyo del régimen para el ejercicio de las letras. También hubo algunos que se negaron a reprimir la crítica a través de su pluma. Principalmente, los escritores vinculados al área del periodismo. La época del Porfiriato fue altamente represora con aquellos que no estaban a favor del régimen, al grado de ocasionar el cierre de imprentas y la erradicación de periódicos. En última instancia, la cárcel o el asesinato, como el caso de los hermanos Flores Magón. Estos escritores fueron particularmente activos a finales del régimen, cuando la revolución se aproximaba.

En conclusión, a pesar de la adopción del positivismo y la estética realista en las letras y la cultura mexicana, el contexto político tuvo una influencia importante al momento de erigirse las estructuras indispensables para la creación de la novela. Dicho contexto puede darnos luz al momento de pensar la constitución de los textos que analizaremos a continuación: si bien observamos un influjo esencialmente realista, también existe uno costumbrista, que diluye la imagen de la sociedad como un sistema al presentarla en cuadros de costumbres enlazados; y uno naturalista, que incluye sólo los aspectos convenientes para señalar a los individuos o los sectores de los que proceden, pero no aquellos que revelen la profundidad de la

podredumbre. Lo anterior en consonancia con la ambigüedad política, ideológica y cultural respecto al régimen, que no permitía una mayor introspección en los aspectos discutibles de la organización social mexicana. Aun así, los autores procuraron hacerse de una tradición novelística acorde a las tendencias de la época. Su mejor esfuerzo se ve reflejado en sus obras.

3. Análisis del espacio de *La Rumba*, *Los fuereños*, *Los parientes ricos* y *Santa*

3.1 *La Rumba*

Características generales: aspectos realistas, costumbristas y naturalistas a través del espacio

Una vez identificadas las características intrínsecas al realismo, naturalismo y costumbrismo procederemos a analizar las novelas individualmente.

La Rumba es una novela corta de Ángel de Campo. Fue publicada entre el 23 de octubre de 1880 y el 1 de enero de 1891, en las páginas de *El Nacional*, por entregas (Olea, 2018, p. 9). Las diecinueve entregas corresponden a los diecinueve capítulos del texto. La novela cuenta la historia de Remedios Vena, apodada también como La Rumba, justo como el barrio en el que vive. El sueño de Remedios es convertirse en una “rota”, una mujer de la ciudad, porque desprecia su circunstancia desfavorable. Esto la lleva a tratar de escapar de La Rumba, pero en su sueño por convertirse en una rota, termina en una circunstancia mucho peor de la que comenzó. Se involucra con un hombre llamado Cornichón y, en una pelea doméstica surgida por los celos de Cornichón hacia Mauricio, un enamorado de Remedios, Remedios lo asesina. Mauricio y Remedios son llevados a prisión para ser enjuiciados. La historia no termina con un final feliz: si bien Remedios no es encarcelada, queda deshonrada por el escándalo que trajo consigo el asesinato.

La novela es bastante clásica en su construcción. Es lineal, hay una secuencia cronológica bien delimitada, no hay saltos drásticos en el tiempo, y con frecuencia hay un uso de pausas descriptivas y escenas.

Al principio, el narrador es heterodiegético y no hace muchas intervenciones, aparenta dedicarse a “pintar la realidad” y a darle seguimiento a la historia, desde un punto de vista objetivo. Por supuesto, no hay objetividad absoluta: a través de la construcción del espacio y los personajes percibimos la intención de brindarnos un punto de vista específico (esto es, que los lectores percibamos un ambiente de degradación) sobre *La Rumba*.

Sin embargo, no hay intervenciones tan marcadas de su participación, hasta mediados de la novela. Un ejemplo de la función gnómica que adopta en la segunda parte es la digresión siguiente, enmarcada en el asesinato de Cornichón, conocido como el crimen de la calle de Las Mariposas.

Remedios, tú querías hacerte notable, que se hablara de ti... pues has conseguido tu deseo —no discuto los medios— pero en un segundo tu nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacettillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad. (De Campo, 2018, p. 154)

Esta digresión del narrador ya nos pinta su posicionamiento frente al personaje: Remedios es la responsable de su circunstancia final, por haber deseado cambiar su lugar dentro de la sociedad. Al mismo tiempo, la sociedad se nos presenta como un monstruo, entre cuyo tejido tampoco es deseable inmiscuirse. La intervención del narrador es clara, y justo en ese momento comienza a cambiar su foco: pasa de un narrador heterodiégetico, el “objetivo” por excelencia, a un narrador cada vez menos distanciado que usa la segunda persona y al final termina convirtiéndose en homodiegético testimonial, que se atreve a apostrofar a los personajes y a interactuar con ellos, al ser testigo presencial del juicio a Remedios. El cambio no es gratuito, puesto que conforme avanza la novela es más directo el mensaje que se pretende dar a conocer: una crítica a los medios usados para lograr el ascenso social, y el cuestionamiento de las aspiraciones vinculadas a ese ascenso. El cambio de narrador se puede visualizar en el siguiente pasaje:

No sé qué respondería Remedios a tal pregunta, pero lo que sí sé es que el recuerdo de aquella noche será imborrable en su memoria. No he conocido los detalles del crimen o desgracia (vamos a ver qué sale) pero sí las escenas que le sucedieron. (De Campo, 2018, p. 155)

A partir de ese momento, el narrador hará más comentarios sobre los personajes circundantes. Es curioso este cambio. Una explicación sería el tono periodístico que empieza a desarrollar la historia. De pronto, pareciese como si el narrador estuviera contando un hecho real, documentado a través de los periódicos. Prueba de esto son los extractos informativos que podemos encontrar en el relato. De alguna manera, esto podría hacer un juego de carácter metatextual que le otorgaría credibilidad a la novela.

Otra hipótesis del cambio es la inmersión del texto en el tema del crimen. Al pintar el asesinato, el narrador no busca ahondar en su carácter grotesco. Más bien, prevalece una distancia en el observador, que se enfoca en el dramatismo de Remedios y evita describir escenas escabrosas. Asimismo, se conserva el tono pintoresco, aún en una escena trágica. El uso del tono pintoresco nunca se pierde a lo largo de la novela, a pesar de lo que se pueda estar describiendo.

El cambio de narrador, entonces, permite enfatizar el mensaje y el carácter subjetivo de la novela, al perder la distancia inicial que otorgaba el narrador heterodiegético. Así, el narrador juega con lo objetivo y lo subjetivo, y podemos tener dos perspectivas a través del cambio de tono: la primera, que crea una ilusión de objetividad; y la segunda, que nos hace empatizar con la protagonista.

El desarrollo de los personajes tampoco es ajeno a este mensaje moral. Al contrario, contribuye a reforzarlo. *Grosso modo*, los personajes suelen ser planos, en tanto no tienen una profundidad psicológica tan notable. Son estereotípicos.

Los protagonistas son Remedios Vena, Cornichón y don Mauricio. Los demás tienen un papel importante en tanto proporcionan información sobre el drama principal y el medio social: el profesor, el zapatero, los magistrados, etc.

Remedios Vena es la Rumba, el personaje central. Como lo mencionamos con anterioridad, ella es quien tiene mayor peso en relación con la trama y el espacio: no por nada su apodo “la Rumba” es el mismo que el de la plazuela en el que se desarrolla el relato. De manera metafórica, hay una asociación entre Remedios y el espacio que la rodea. Desde el principio se nos anticipa: si Remedios es la Rumba, Remedios no podrá cambiar de condición, porque ella es el lugar en que nació. Entonces, aunque cambie de sitio en el que vive, aunque use otra vestimenta y logre su sueño de ser una “rota”, no podrá cambiar lo que es, ese lugar en el mundo que ocupa y al que pertenece: “Quiso botas y no podía andar con ellas, la sofocaba el *corset*, se le ladeaba el sombrero, se le despegaba el vestido y no, no, no era preciso confesarlo, no había nacido para rota” (De Campo, 2018, p. 88).

Esta misma idea la alimentan los diálogos de otros personajes. El cura del pueblo, por ejemplo, a pesar de ser la representación de lo religioso, es un hombre indiferente. Cuando acuden a buscarlo para que coopere en la solución del conflicto

se limita a recordarles lo mal que estuvo pretender que Remedios tuviera una educación distinta a la esperada y los medios de los que se ha valido para intentar tener un cambio:

Por eso nunca adelantan ustedes —prosiguió el cura, sacudiendo el lacre, y golpeando con él el borde de la mesa—, por eso, porque no se conforman con lo que son, y quieren estar más altas, sin hacer méritos para conseguirlo. Se avergüenzan de su posición y quieren remediar una falta con otra mayor; no tienen dinero y roban; están tristes, se emborrachan; tienen hambre, y se visten... Eso es insoportable. (De Campo, 2018, p.97)

La crítica a la Rumba es la crítica a la sociedad que ella representa. Pero es una crítica a los individuos y las costumbres, a las “rumbas” que buscan cambiar un estado a través de medios cuestionables. La idea sigue alimentándose a través de los otros personajes estereotípicos, como el ministerio público, que sería la representación del flanco jurídico, según nos ilustra el siguiente fragmento:

En buena hora que los ricos empleen su existencia en tan fútiles obras, pero ¿el pueblo? Ved un ejemplo práctico... y lo digo con tristeza, ¡miradla! (...). Va a la escuela y toma de la ciencia no la parte útil, sino la parte nociva, porque la mujer no ha nacido para las aulas, las Amigas hacen germinar en ella esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con rudo golpe; sigue la vida del taller, y ya habéis visto lo que declaró aquí madame Gogol; la costurera se distraía a menudo, y era preciso llamarla al orden cuando se sublevaba su orgullo, impropio en una obrera... (De Campo, 2018, pp. 210-211)

No obstante, hay un toque irónico en el que es necesario detenernos. Tanto el cura como el ministro son personajes que están en una posición social más privilegiada y no parecen querer cambiar el medio que los rodea. Desde una visión clasista, hacen hincapié en lo que está mal en los sectores bajos y, hasta cierto punto, justifican que los que ostentan el poder se dediquen a las “fútiles obras”, impropias de una “obrero”. Critican la mala educación de los pobres y sus aspiraciones como el gran mal que ocasiona estos problemas, pero no proponen otras alternativas, más que una resignación y aceptación de su medio. En ese sentido, la crítica también está dirigida a estos personajes, como miembros de lo que representan, el clero y la alta sociedad, que se regodean en un bienestar ocioso e improductivo mientras censuran desde su pedestal los intentos de los pobres por alcanzarlos.

Los personajes, como se puede observar, cincelan y matizan la idea del narrador: Los medios de los que se valen los personajes no son los más válidos, ni tampoco sus aspiraciones, que son bastante superfluas pero sólo hacen eco de los falsos valores que enarbola la élite. Ahora bien, si el narrador y los personajes tienden a problematizar en esta ideología, el espacio no le va a la zaga.

Con este recorrido general de los personajes y la trama, hemos desarrollado algunas ideas que son importantes para comprender la configuración espacial y la forma en la que participa de la construcción del sentido de la trama: El nombre propio del sitio, La Rumba, está íntimamente vinculado al personaje principal, Remedios Vena; los personajes tienden a reforzar la tesis de la imposibilidad de un ascenso social fundamentado en una mejora superficial (“ser una rota”); y el narrador enfatiza la degradación moral que llevan consigo las malas decisiones al momento de intentar un cambio. El espacio, a través de su entramado de descripciones, también refuerza estas tesis.

Apoyándonos en la propuesta de Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción*, partamos de *La Rumba* como un sistema descriptivo compuesto de formas paractácticas, modelos binarios de espacialidad, modelos taxonómicos de espacialidad, etc.

Comenzaremos con los modelos binarios de espacialidad, que son los que tienen una mayor predominancia en la obra. Hay uno que resalta porque está imbricado con la idea general: lo lejano/lo cercano. La Rumba es el lugar inmediato de la trama y en él podemos encontrar la corrupción y la suciedad; la ciudad es lo que se escucha y se ve “a lo lejos” en contraposición a la plazuela. La ciudad es el ideal; La Rumba, lo real. Por supuesto, cuando el foco se encuentra en la ciudad, La Rumba es lo lejano y desconocido: “la Rumba tenía la fama de los lugares lejanos...” (De Campo, 2018, p. 38). Sea el foco puesto en la ciudad o en la Rumba, La Rumba siempre carga la connotación más negativa. No obstante, hay que considerar que la distancia y la connotación que adopta depende del movimiento de Remedios. En los siguientes sistemas binarios notaremos aún más los matices que cobra el espacio de acuerdo a la circunstancia del personaje principal.

En primera instancia cabe resaltar que, al establecer un modelo binario, el autor pone especial atención en las categorías sensibles. Los olores, la sonoridad, el juego de luz y sombra tienen un valor interesante en la obra.

Los olores se enfatizan cuando se tiende a mostrar una escena costumbrista. Por ejemplo, cuando se describen los productos de la tienda de don Mauricio: “Sobre un banco, leproso, empolvado, rodeado de pedacería, un queso añejo cortado a pico difundía su olor fuerte; en opaca botella se maceraban largos chiles, flotando en la salmuera, junto al barril pintado con vivos colores, depósito de chicha” (De Campo, 2018, p. 66). Es decir, la descripción es enmarcada en los olores, lo que puede dar mayor verosimilitud a la escena, pero sin dejar de exponer una escena costumbrista.

En cuanto a la sonoridad, hay una gran diversidad de sonidos a lo largo del texto y tienen una intención tan notoria que Carlos Pineda sitúa a *La Rumba* como un imaginario sonoro de la Ciudad de México (2016). En ella, Pineda resalta la propiedad sensitiva lograda a partir de la descripción de los sonidos de la ciudad y *La Rumba*, y muestra cómo la novela está arraigada a la estética francesa y española. En nuestro caso, nos vamos a detener a analizar los sonidos en su relación con los modelos descriptivos espaciales.

Al principio, *La Rumba* se define como un lugar abandonado, silencioso, sin la algarabía de la gran ciudad:

Reinaba un profundo silencio en aquel lugar, llegaban confusos los toques de corneta del cuartel cercano. De un lado a otro no podía distinguirse a una persona y aparecía como una mancha amarilla el tranvía que desembocaba del callejón del Tecolote. (De Campo, 2018, p. 39)

Los únicos sonidos perceptibles son desagradables: toques de corneta, cantos nocturnos de borrachos, gritos de niños y, por supuesto, los ruidos de la herrería de Cosme Vena, padre de Remedios: “Sonaban lejanos, metálicos, los martillazos de una herrería: la de Cosme Vena, que se adivinaba en la acera contraria por el manchón rojizo de las ascuas en el fondo de una casuca” (De Campo, 2018, p.39).

Este juego de silencio y de ruido en la plazuela crea un contraste con la ciudad: la rumba es silenciosa, casi desértica, pero cuando suena, es desagradable; en la ciudad, situada en la lejanía, resuena el ángelus de la catedral.

Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto, pero cruzaba los aires el ángelus tocado en Catedral; susurraba a lo lejos la gran ciudad; perdíanse en las sombras sus altas torres, sus elevados edificios y eso hacía más grande el contraste de aquel suburbio triste. (De Campo, 2018, pp. 41-42)

Por supuesto, esta perspectiva no es inmóvil. Al encontrarse en la lejanía, la ciudad es romantizada como un espacio ideal. Tan pronto la novela sigue su curso notamos que los valores van cambiando. Cuando Remedios se ve envuelta en el drama de vivir en la ciudad, ésta ya no parece ese lugar idílico. En el siguiente fragmento, es notorio que los sonidos ciudadanos ya no son la representación de lo bello, sino que contribuyen a la confusión de Remedios, al grado de ser ruidos, “voces”:

Sospechosos sujetos vendían bastones y paraguas usados; una música tocaba en el quiosco del Zócalo; se oían cascabeles y bocinas de trenes que descomponían los nervios al chirriar en las curvas; y dominando el bullicio de los presurosos transeúntes y el rodar de los coches, se levantaban de la Catedral las graves notas del ángelus para perderse en la calma del sereno cielo de la tarde.

El bullicio aturdía a Remedios, los ruidos eran voces para ella, voces que respondían a mil preguntas elocuentes que se hacía en su interior. ¿Se iría con Cornichón? ¿Abandonaría a su familia? (De Campo, 2018, p. 57)

En otro momento de la historia, cuando Remedios ya tomó la decisión de distanciarse de su familia, el patrón cambia completamente: Remedios añora La Rumba, sus sonidos; en contraposición al silencio de la ciudad.

La Rumba era triste, es cierto, pero el rumor de la herrería, el silbato de la cercana fábrica, el golpear de los martillos, la encandecida fragua y la gritería de los muchachos, daban un aire al hogar, distinto, muy distinto al de aquella pieza en que reinaba el silencio de las situaciones trágicas, ese silencio en el que parecen resonar más las voces interiores que protestan, acusan, sollozan una falta.

Mezclábanse en el hueco cerebro de la Rumba ya reminiscencias melancólicas, ya pensamientos de arrepentida o una desesperación infinita, la del orgullo abatido. (De Campo, 2018, p.87)

Remedios ya no tiene una confusión mental, su cerebro está “hueco”, y la añoranza se dirige hacia aquellos sonidos desagradables, pero ahora entrañables, de La Rumba, su hogar, puesto que no está acostumbrada al silencio que ahora la acompaña, que anuncia la situación trágica a la manera de “el silencio que precede a la tormenta”.

Este modelo binario de carácter sensitivo, con matices de acuerdo a los cambios de Remedios, también está presente en los juegos de luz y sombra. En este caso, los matices son visibilizados por la voz narrativa, y el modelo binario es ligeramente distinto, porque los matices son más variables.

Primero, la plazuela se nos plantea como un lugar oscuro: “Rumba envuelta por la sombra” (De Campo, 2018, p.42). Hay una constante reiteración de esta característica de La Rumba, pero cobra relevancia cuando se contrapone a la luminosidad de la ciudad.

La Rumba, negra, sola, oliendo a muladar, poblada de perros hambrientos que aullaban; se ponía en pie, miraba a lo lejos; flotaba sobre la ciudad oscura y dormida, como una bruma luminosa, el reflejo de la luz eléctrica, y murmuraba no sé qué frases, como si soñara en voz alta diciendo:
—Yo he de ser como las rotas... (De Campo, 2018, p. 49)

Asimismo, cuando La Rumba se encuentra en contacto con la luz, no es para tomar una connotación más positiva, sino al contrario, la luz del sol evidencia la precariedad de La Rumba: “Lástima causaba ver el vehículo cuando atravesaba la enorme plazuela de La Rumba, bañada de sol y reverberante...” (p. 52). En contraposición, la luz del sol es “elegante” en la ciudad, no causa lástima (De Campo, 2018, p. 61).

No obstante, había un momento en que La Rumba no tenía ese cariz pernicioso en relación con la luz. El momento en que don Mauricio, el enamorado de Remedios, encendía las farolas.

...Quitaba el dependiente los cucuruchos que protegían a las lámparas del polvo y de las moscas, encendíalas y a su amarillento, claro y brillante fulgor adquiría La Rumba no sé qué alegría, no sé qué aseo que le negaba la claridad del sol. (De Campo, 2018, p.65)

Esta distinción tiene un sentido. Don Mauricio era, según la construcción del relato, una opción factible para Remedios, opción en la que tendría menos problemas. Si

Remedios está identificada con la plazuela, no es raro que la luz que brindaban las lámparas del tendero fueran las únicas que daban un mejor aspecto a La Rumba. En este sentido, la luz relacionada con Mauricio, la luz más civilizada y privada, sería aquella que daría un mejor aspecto a la “oscuridad” de La Rumba, a diferencia de la luz solar, que muestra a la plazuela en toda su decadencia. Hasta aquí, el juego de luz y sombras se corresponde con los lugares que Remedios habita o desea habitar, y en el caso de Mauricio, hay una luz benefactora, pero el juego también se modifica con el avance de la novela. Un cambio notorio ocurre cuando Remedios se deja seducir por Cornichón, el personaje que lleva a Remedios a la “desgracia”. El personaje es un seductor, y esta connotación toma el espacio citadino: seductor, artificial, vinculado con el deslumbramiento y la riqueza mal avenida.

Aquel lujo que desbordaba de los escaparates, aquel mundo alegre que reía en el arroyo, aquellos coches que hundían el adoquinado, la atmósfera de riqueza de las grandes calles habían hecho nacer en su alma no el lirio puro en cuyo cáliz blanco duerme la dulce quimera de la virgen, sino una flor deslumbrante pero venenosa; brillante, pero seca; seca como las que prendían bajo el ala de un pájaro en los sombreros de mujer... (De Campo, 2018, p.60)

La ciudad, a pesar de su excesiva iluminación, no es un sitio seguro: es un “antro” (p.63). Esta palabra es reveladora: si la ciudad es un antro, es inevitable que la aventura de Remedios tenga un final trágico, en detrimento del personaje. Aquí la luz de la ciudad deja de ser positiva: representa la artificialidad, lo superfluo, el falso brillo de lo suntuoso.

Dentro del texto, una metáfora consolida muy bien lo explicado arriba. Cuando Remedios es tentada para darse a la fuga con Cornichón, el narrador la compara con una mariposa: “Mariposa parecía, confusa mariposa atraída por la luz, y quería precipitarse en el fuego con las alas abiertas” (De Campo, 2018, p. 61). La luz, entonces, sería la representación de la ciudad y de Cornichón, como aquello que corrompe, que es atractivo pero peligroso, degenerado.

La sombra también se modifica en diferentes partes de la novela. Cuando Cornichón y Remedios se dan a la fuga son las sombras ciudadinas las que los envuelven: “Y se alejaban hundiéndose a lo lejos en las calzadas, envueltos por las

sombras: esas eternas cómplices” (De Campo, 2018, p.64). Aquí las sombras ciudadinas ocultan el amorío ilícito, por lo que tienen un cariz perjudicial.

Sin embargo, la última línea de la novela tiene un cambio: las sombras ya contribuyen a la perdición de Remedios, puesto que es el único futuro que le corresponde tras su desgracia. Estas sombras son las de la Rumba: “Y la muchacha se perdió en las sombras del patio, sombras quizás protectoras y no cómplices” (De Campo, 2018, p. 224).

Estos modelos binarios de ruido/silencio, de luz y sombra, conforman una parte importante de la configuración descriptiva, pues se reiteran a lo largo del texto. Ambos modelos cobran un significado simbólico e ideológico y también contribuyen al interés retórico del autor: el énfasis en la corrupción, tanto de la ciudad como de los barrios; la poca esperanza que tienen los nacidos en la periferia para progresar en un mundo ciudadano también degradado. En comunión con lo analizado antes, Celina Márquez también concluye, en “Hacia una definición del realismo en ‘La Rumba’ de Ángel de Campo”:

No es posible ejercer ningún tipo de alteración ni buscar otro espacio, ni se deben mantener algunas pretensiones o fantasías, pues la idea es que se debe permanecer en el mismo lugar, en el origen, lo cual nos habla de cierto estatismo...” (2005, p. 255)

Complementando lo dicho por Celia Márquez, añadiríamos también que las aspiraciones criticadas en *La Rumba* son aquellas que se fundamentan en el oropel, en lo superficial, pero no las más radicales: las que implican un cambio profundo. La crítica se dirige también a los miembros de la clase social alta, porque tampoco proponen algo distinto y, más bien, promueven el estatismo y justifican la ociosidad de los sectores privilegiados. Ángel de Campo, entonces, critica las costumbres de los individuos y las aspiraciones superficiales, fomentadas desde los sectores altos, que contribuyen a la corrupción tanto de la periferia como del área urbana.

Ahora bien, las formas más simples de descripción, las paratácticas, también contribuyen a las tesis hasta aquí desarrolladas. El inventario y la descripción son indispensables para dar el efecto de realidad. En la novela, abundan fragmentos en los que se echa mano de estos recursos, por ejemplo:

Y era triste aquel lugar enorme, desierto; una fuente seca que servía de muladar era el centro, los desechos de todo el vecindario: ollas rotas, zapatos inconocibles, inmundicia, hasta ramos de flores marchitas se hacinaban en aquella fuente, de la que surgía una cruz de piedra, que conservaba pedazos de papel dorado, colgajos de papel de China y una podrida guirnalda de ciprés, restos quizá de alguna fiesta, destruidos por la lluvia, el viento y la intemperie. (De Campo, 2018, p. 38)

En este fragmento podemos observar ambos fenómenos; por un lado, la descripción de la plaza a manera de retrato pictórico; por otro, la enumeración de los objetos. Pero no sólo eso: podemos desmenuzar el fragmento y encontrar otros rasgos en los adjetivos que lo enmarcan: desierto, seca, rota, marchitas, podrida, destruido. Los adjetivos tienden a darnos la pista: La Rumba es un lugar decadente.

Esto tiene que ver con el uso de adjetivos y sustantivos y la iconización que pretende darle el autor a la plazuela: “Alzábase carcomida sobre el enjambre de casucos miserables del suburbio y haciendo más grande la soledad de La Rumba, inmensa plazuela que se extendía a su frente y en la cual desembocaba un dédalo de oscuras callejuelas” (De Campo, 2018, p. 38). El uso de los sustantivos es esclarecedor: enjambre, casucos, suburbio, dédalo, callejuelas. Es otra forma descriptiva paratáctica, cuya dominante es sinonímica, ya que los nombres aparecen como partes analógicas. Dicha descripción nos puede brindar una espacialidad visual: laberíntica, no lineal y poco organizada. Con estas pistas, ya podemos ir haciéndonos una imagen mental de La Rumba como un sitio que no es particularmente agradable, que es difícil de habitar y de transitar.

De igual manera, el detalle minucioso contribuye a este efecto: “Las noches de lluvia se hacía un lago de la inmensa Rumba, lago en que flotaban cadáveres de animales, pedazos de sombreros de palma, ollas despostilladas, petates deshechos y hojas de maíz con canastas desfondadas y zapatos boquiabiertos” (De Campo, 2018, pp. 42-43). Prácticamente, todos los elementos descriptivos están asociados con la precariedad.

El movimiento en el espacio también se inclina por este modelo. “Vomitaba la puertecilla de la escuela una turba de muchachos que correteaban dándose empellones, tirándose pedradas, gritándose sobrenombres y lanzando estridentes silbidos” (De Campo, 2018, p. 41). El uso de los verbos de movimiento en este

fragmento tampoco refleja cualidades bellas: “vomitar”, “darse empujones” “tirarse pedradas” “gritarse”. Particularmente, el verbo “vomitar” es repulsivo y está asociado con los muchachos que salen de la escuela. La escuela, símbolo de saber y de progreso, “vomita” a los estudiantes.

Estas formas más elementales añaden información al espacio, sobre todo al tono: lo degradante y lo corrupto. Junto a los modelos de descripción binarios, forman un tejido que nos brinda una imagen general de La Rumba como un sitio poco propicio para vivir y desarrollarse. Al mismo tiempo, juega con las percepciones de la ciudad, que cambian de acuerdo a los movimientos del personaje principal. Hasta ahora, todos estos elementos han sido descritos y expuestos sin vincularlos a realismo, naturalismo o costumbrismo. Sin embargo, hay elementos que pertenecen a cada estética, y que es necesario resaltar. Comencemos con los elementos realistas.

En primer lugar, tenemos las formas de inventario y descripción. Especialmente, estas formas descriptivas básicas están altamente vinculadas al realismo. El objetivo realista de “ser un espejo fiel de la realidad” se logra a través de las formas paratácticas.

La segunda característica es la figura femenina en relación con el espacio. Cuando revisamos las características del espacio realista, mencionamos que un espacio cerrado suele ser el asociado con lo femenino, mientras que el espacio abierto, con lo masculino. En este caso, la periferia, lo de afuera, lo que no tiene la belleza ni la elegancia de la gran urbe es el asociado con el espacio femenino. Podríamos decir que se trata de un espacio salvaje, inclusive. De manera similar, la descripción física de Remedios Vena se corresponde con esta descripción espacial.

Prometía ser una mujer de aspecto varonil; rasgaban casi su estrecho vestido las formas precozmente desarrolladas, con enérgicas curvas. Era muy niña, pero en sus ojos de dulzura infantil cruzaban a veces esos relámpagos elocuentes, esas miradas de mujer que en nada se parecen al candor. (De Campo, 2018, pp. 46-47)

Anticipadamente, su descripción física remite a su corrupción posterior. La Rumba, por donde se mire, tiene el futuro del lugar donde nació, y sus esperanzas de ascenso no parecen estar fundamentadas en un medio que le garantice honradez.

Otra característica de la que suele hacer uso el realismo es la reiteración, que se observa desde el nombre: La Rumba es Remedios Vena, pero también es la plazuela, ¡y hasta el nombre del tenducho de don Mauricio!: “En derredor corría un círculo de casas. Bajo un portal estaba un tenducho: La Rumba...” (De Campo, 2018, p. 39). Esta redundancia descriptiva es una constante a lo largo de la obra: inclusive en la hechura del espacio está presente, tal como se vio con los modelos binarios de luz/sombra y ruido/silencio. Ambas características, la reiteración y los modelos binarios son elementos estrechamente relacionados con el realismo.

Otro elemento realista es el esquematismo. En la novela, hay un esquematismo demarcado: la urbe y la plazuela. Ambos poseen una apertura, pero no al grado de difuminar fronteras: reconocemos la tienda de don Mauricio, la alameda, la calle de las mariposas y hasta la cárcel de Belén. El paisaje tiene orden, aunque estén presentes la idea del laberinto en la Rumba, y del caos en la ciudad.

Asimismo, la contraposición ciudad/campo ya es, en sí misma, un tópico realista. El realismo tiende a hacer esta exploración espacial con frecuencia, para distinguir los espacios domesticados de los no domesticados.

Por último, el carácter reflejante del destino de los personajes en función del espacio. En la novela, este carácter está representado por Remedios, como la Rumba y, en cierta medida, con Cornichón, en tanto se vincula a la ciudad.

Ahora bien, también existen elementos vinculados al naturalismo. Resalta el llamado “determinismo ambiental”, aspecto también perteneciente a la estética realista, pero que está más enraizado como tópico en la estética naturalista. Se trata del impacto que tiene el espacio en los personajes y su conducta. En otras palabras, es la presión del medio lo que determina el comportamiento de un personaje. Remedios es resultado de este determinismo ambiental, aunque también el resto: los padres, el cura, Guadalupe, los amigos de don Mauricio. Don Mauricio es quien figura con cualidades positivas en la novela. Sin embargo, recordemos que él no era oriundo de la Rumba: él era asturiano.

Otros elementos vinculados al naturalismo son los fragmentos que describen ya sea una escena carnal, o aquellas que muestran la miseria y la violencia de una

manera menos velada. Uno de estos fragmentos es la descripción de Remedios Vena, cuando se encuentra con Cornichón en el tranvía:

El calor de la siesta le daba una peligrosa hermosura; tal parecía que circulaba lumbre en sus venas, pues llevaba las mejillas y las orejas enrojecidas y la fatiga hacía latir su seno levantando la pañoleta de estambres azules que lo cubría. (De Campo, 2018, p. 53)

La descripción de Remedios también corresponde a la idea de determinismo: Remedios tiene la genética de una mujer robusta, sin las finezas ni la languidez de una “rota”.

Otra escena de índole naturalista corresponde al padre de Remedios, don Cosme Vena, el herrero alcohólico que golpeaba a sus hijos:

No aquel Cosme rozagante, fornido, de mirada franca, palabra clara y ademán moderado, no; el herrero había cambiado: amarillenta palidez daba a su rostro enflaquecido un aire de enfermo; reperdíanse sus pupilas de mirada vaga y estúpida en el color ictérico de la conjuntiva, la demacración primero y el polvo de carbón que tiznaba su rostro después, dábanle un aire de criminal empedernido; revueltos, cerdosos, formando un casquete, caían los largos cabellos pegosteados por el sudor a su frente; pintábase en su cara el embrutecimiento; abríase su boca con gesto de idiota; agitábase sus músculos con nervioso temblor y su palabra pastosa, incoherente, enronquecida, brotaba con dificultad de sus labios; desgarrado, sucio el traje; era la imagen del alcohólico incurable. (De Campo, 2018, pp. 165-166)

Ambos fragmentos están vinculados a características físicas de los personajes, a sus cuerpos. En el caso de Remedios es inevitable pensar en una sensualidad “peligrosa”, en la sangre caliente que le corría por las venas; en el caso de don Cosme, la ruina del cuerpo y la enfermedad dotan a la descripción de un tinte más oscuro y sugieren el destino fatal de la hija de un padre obrero y alcohólico, de la heredera de un cuerpo que no está hecho para los vestidos de las rotas.

En cuanto a los elementos costumbristas de la novela, podemos encontrar la forma del cuadro de costumbres al principio de la novela (Olea, 2018, p.12), pero sin los elementos pictóricos-nacionales. Más bien, es un cuadro de costumbres de corte realista, en tanto describe la miseria de un lugar común mexicano.

Otros elementos costumbristas son las variantes dialectales de los personajes y su diferenciación de habla. “Usté sí, don Mauricio, que hizo la torta para que otro se la comiera” (De Campo, 2018, p.81), “Dizque estaban de chiflis”

(De Campo, 2018, p.85), “Me vine al taller a pata” (De Campo, 2018, p. 54); que se repiten con mucha frecuencia en diálogos pintorescos, no sólo para diferenciar los rasgos de habla mexicanos, también para confrontarlos con los rasgos de habla español, representados por don Mauricio y Cornichón. Por ejemplo, al referirse a Francisquillo, don Mauricio lo llama Francizquillo (De Campo, 2018, p.144).

Fragmentos de texto también muestran un interés nacionalista. El siguiente es un ejemplo de ello:

Comenzaba el comercio a la oración de la noche. A un lado de la puerta colocaba su mesilla un vendedor de té de hojas, enorme cafetera en forma de casa, en cuyo techo se alzaba una mole de panes de a centavo y en cuyos sótanos ardían vivos tizones... lumbre para los que no tenían cerillos y en ellos encendían sus cigarros. Friolentos léperos se calentaban con el descolorido café, bebido a grandes sorbos en enormes tazas azules. Una vendedora de elotes les hacía compañía, en tanto que la tienda comenzaba a llenarse. (De Campo, 2018, p.67)

Es recurrente la exposición de los alimentos y de las costumbres de un barrio mexicano, que no tienen otra función en la novela sino “pintar” ese escenario. Por supuesto, estos fragmentos no dejan de expresar la precariedad, pero en ocasiones llegan a ser festivos, pintorescos. Ese tono llega a prolongarse a lo largo de la novela y a darle un sentido ambivalente: por un lado, hay escenarios desagradables, por otro, los personajes no dejan de ser estereotípicos en su participación, a veces festiva, en dichos medios. El tono, pues, nunca es demasiado trágico. Un ejemplo de ello es la escena que sucede después de la fuga de Remedios: a pesar de conocer el acontecimiento, los personajes no dejan de bromear con el tendero. De igual manera, en este fragmento vemos la presencia de la música popular, otra constante en la novela que añade información local, de “pintura” del escenario.

Cómplice, la vihuela acompañó canciones subversivas, desde aquella:

¿Pos para qué Marciala me engañaste?

¿Pos para qué aumentaste mi pasión?

que arrancaba gritos, risas y aplausos a los implacables chuelistas, hasta los más tiernos, que hacían casi llorar al viudo platónico.

—Se la birlaron, patrón...

—Al fin hay muchas, vecino.

—Usted sí, don Mauricio, que hizo la torta para que otro se la comiera. (De Campo, 2018, p.81)

Otros extractos evidencian el tono jocoso y no añaden demasiada información a la novela: más bien son usados para retratar escenarios y mostrar cierta actitud de los personajes. Por ejemplo, cuando don Mauricio llega a pedir un consejo a Borbolla, se colorea una escena escolar:

—Conque... —prosiguió Borbolla— ¿qué decíamos?, ¡ah! (*recordando*).
¿Qué parte de la oración es “César”?

—¿Sustantivo, señor?

—¡Ay Linares! Ya te veo, sigue, sigue; ya me estás acabando la paciencia... y verás, verás, te dejo a dormir aquí. ¿Qué hace usted ahí, Perea?

—Pidiendo mi arismética...

—Siéntese y atienda.

—Conque... (De Campo, 2018, p. 112)

Finalmente, los personajes estereotípicos también pueden jugar un papel simbólico. Dos ejemplos son los del tendero don Mauricio, y el del vendedor Cornichón, ambos enamorados de Remedios. Los dos son españoles, pero de diferentes áreas: don Mauricio es asturiano y Cornichón es barcelonés. Hay, inclusive una distancia entre ambos, en la manera en que interactúan con otros personajes. A Cornichón siempre lo confunden en su nacionalidad: le dicen gringo, francés, ojiazul, etc. Existe un carácter peyorativo en la manera de referirse a su lugar de nacimiento, a diferencia de don Mauricio. En ese sentido, aunque ambos son extranjeros, importa el lugar de nacimiento al momento de vincularse con la sociedad mexicana.

De acuerdo a lo analizado, podemos concluir que los aspectos generales de la novela están más relacionados con la estética realista: las estructuras básicas, las formas de descripción, los esquemas descriptivos, etc. Sin embargo, existen elementos de índole naturalista y costumbrista que enriquecen la construcción de la novela. Todos estos recursos dirigidos hacia un mensaje que no se disimula, y que es congruente con la etapa histórica en que se desarrolló la novela: el cambio social se debe buscar por medios más honestos, y un cambio social no implica un cambio superfluo y vano.

3.2 Los fuereños

Características generales: aspectos realistas, costumbristas y naturalistas a través del espacio

Los fuereños es una novela corta de José Tomás de Cuellar publicada en catorce entregas, en las columnas del periódico *El Diario del Hogar*, en 1883. La historia trata de una familia que llega a la Ciudad de México de visita por primera vez: don Trinidad, doña Candelaria, Gumesindo, Clara y Guadalupe. La familia es del campo y quedan maravillados ante la novedad del ambiente citadino; poco a poco los hijos comienzan a fascinarse tanto que empiezan a meterse en problemas. La familia, al final, regresa a su pueblo natal completamente distinta.

La historia es lineal, no hay giros abruptos en el tiempo, y hay pocas intervenciones del narrador. En general, la historia se teje a partir de diálogos que nos dicen mucho de los personajes y su vínculo con el espacio.

El narrador es heterodiegético, no interviene en demasía, y en ocasiones, da la impresión de ser un narrador plural: “y dijo un nombre que nosotros debemos callar” (De Cuéllar, 1883, p.33), aunque esta voz plural no es uniforme. Es importante este detalle, puesto que el narrador se asume como parte de una colectividad que comparte sus opiniones respecto a lo tratado, y en ellas involucra a los lectores del *Diario del Hogar*. Las ocasiones en que tiene mayor intervención son aquellas en las que hace digresiones de tipo moral y que están relacionados con la disposición del espacio. Prácticamente, el narrador interviene para decirnos lo mal administrados que están los recursos públicos y las malas costumbres que se tienen en la capital: “Aconsejamos al extranjero que no juzgue la moralidad de nuestras costumbres ni de nuestros hábitos religiosos por el cuadro que ofrecen las calles de Plateros los domingos y fiestas de guardar entre las once y una y media” (De Cuéllar, 1883, p. 21). Así, nos vamos formando una idea de la ciudad a través de los comentarios del narrador, que suele ser una voz crítica. Cabe mencionar que el lector al que va dirigida la novela también hace acto de presencia: en muchas ocasiones, se apela a él en un llamado a la reflexión sobre los acontecimientos narrados. Asimismo, se asumen las digresiones como parte de la narrativa:

“Gumesindo, Nito, Trujillo y Pepe han tenido tiempo, durante la digresión anterior, de tomar la tercera copa en la cantina de Plaisant” (De Cuéllar, 1883, p. 22). Más adelante, analizaremos las intervenciones del narrador en función del espacio, por ahora es importante tener en mente que el narrador es una especie de guía moral.

Los personajes con mayor interacción en la historia son don Trinidad, doña Candelaria, Gumesindo, Clara y Guadalupe, como la familia “fuereña”. Otros personajes importantes son el señor Gutiérrez y Manuelito. Abundan tipos que enriquecen la historia y la Babel citadina, como los “lagartijos”, “los policías” o “las señoras de la vida pública”. Al interactuar entre ellos, en conjunto aportan información indispensable para tener una idea de la ciudad. Esta particularidad ya brinda información sobre las características macroestructurales: predominan los recursos costumbristas. Por ejemplo, los personajes tipo: don Trinidad y doña Candelaria representan al tipo campirano que no quiere renunciar a sus costumbres; más bien, se aferran a ellas: “La verdad: éste será un caldo muy bueno, pero está en francés. Prefiero el nuestro con arroz y garbanzos” (De Cuéllar, 1883, p. 16). Los hijos, por el contrario, representan a los provincianos dispuestos a adaptarse a las nuevas costumbres y, por ende, al desconocer la corrupción de la ciudad, son más proclives a los “peligros” de la misma: “Tiene razón usted, señor Trinidad. Es peligrosa esta capital para los jóvenes” (De Cuéllar, 1883, p.6). Gumesindo es el estereotipo del charro: “Trae pantalonerías de paño negro, con botonadura de plata, chaqueta negra con alamares y sombrero canelo con ancho galón de oro y dos chapetas que consisten en un monograma de plata sobredorada con las iniciales G.R.” (De Cuéllar, 1883, p.2). Es un joven del que es fácil burlarse por su ingenuidad, su poco conocimiento del mundo y por el afán de pertenecer a un nuevo círculo. Lo mismo ocurre con las hermanas, Clara y Guadalupe: desde el principio su vestimenta se contrapone al de su madre, ellas ya se han aleccionado sobre los usos y costumbres de la moda en la capital citadina: “una señora, gorda también, con vestido de percal y tápalo a cuadros, dos niñas de diecisiete y veinte abriles con vestido de lana y seda y sombrero a la francesa” (De Cuéllar, 1883, p. 2).

El señor Gutiérrez es un mediador. Ayuda a los fuereños a desplazarse en la ciudad y los alecciona de los peligros a los que pueden enfrentarse. A pesar de

ser un personaje ciudadano, es la voz de la experiencia: conoce los males de los que adolece la ciudad y, por ello, es una especie de guía para los provincianos. Podría decirse que es un desdoblamiento del narrador, ya que este no interviene en demasiadas ocasiones para dar su opinión sobre los problemas del espacio, Gutiérrez puede hacerlo: “¡Qué me cuenta usted, si ya tenemos aquí una raza mixta, no precisamente por cuestión de sangre, sino de lucro, que se pinta sola para explotar al prójimo!” (De Cuéllar, 1883, p.8).

Manuelito representa a un personaje ciudadano con toda la “malicia” que podría tener un joven rico nacido en la capital: seductor, hedonista, despreocupado y mentiroso. A diferencia de los fuereños, que también son ricos, Manuel ha heredado su riqueza de su familia y se dedica a gastarla en superficialidades. De alguna manera, él es el espejo de los males de la ciudad, la corrupción y lo dañina que puede llegar a ser la dinámica ciudadana.

Otros personajes que tienen esta connotación ciudadana negativa son “los lagartijos”, “las mujeres de la vida pública” y hasta los policías. Los lagartijos son jóvenes ociosos que sólo se dedican a sacar provecho de las circunstancias; en este caso, a aprovecharse de Gumesindo, el fuereño ingenuo. “Las mujeres de la vida pública” representan el oropel de la ciudad y sus dobleces morales: los fuereños las confunden con señoras “decentes”, porque visten “elegante”, lo que impide reconocer lo engañoso de la ciudad; el mayor afectado es Gumesindo, quien no se da cuenta, hasta el final de la historia, de que la mujer con la que se relaciona es una prostituta. Los policías, por su parte, no cumplen sus funciones como autoridad, sólo se dedican a ejercer su poder sin cuestionarlo y arbitrariamente: “(..) pero el gendarme oía todo aquello con esa sorna y esa socarronería propia del palurdo ensoberbecido en el ejercicio de un poder inseparable del garrote y el revólver contra todo bicho viviente” (De Cuéllar, 1833, p. 66).

En resumen, los personajes están perfectamente delimitados y cumplen un papel específico en la obra: no hay mayores amplitudes psicológicas o contradicciones en sus comportamientos, por lo que el mensaje moral del narrador se complementa ampliamente con la historia narrada.

El espacio también posee estas características. A diferencia de *La Rumba*, en *Los fuereños* no hay un uso constante de la descripción del espacio como recurso estilístico, ni tampoco un sistema descriptivo tan amplio, o sistemas binarios tan marcados en cualidades sensitivas: el espacio se dibuja a través de los diálogos y comentarios (buenos o malos) de los personajes y el narrador. Por otro lado, aunque no existe un sistema binario marcado por la descripción, sí existe un binarismo que es clave para la configuración del espacio. La contraposición entre el campo y la ciudad es el eje para la elaboración de la historia, aunque no son, precisamente, elementos contrarios.

González López ya había abordado el tema al mencionar que en *Los fuereños* “la ciudad es simultáneamente residencia del progreso civilizatorio, y fuente del mal. Pero el mal es sufrido tanto por los ciudadanos como por los provincianos, por los establecidos y por los Fuereños” (González, 2012, pp. 2-3). Por lo tanto, la ciudad se nos devela en su sentido más paradójico: por un lado, la ciudad es fuente de progreso; por otro, es el nicho de la corrupción y la maldad:

El refinamiento de la ciudad fue dotado de la capacidad de producir el mal. Paradójicamente, el ‘bien vivir’ ciudadano se definió a partir del refinamiento de las maneras de convivencia, de la riqueza material, del ocio y de la ostentación de la riqueza por encima de toda moral. La rusticidad del campo quedó relegada a santuario de virtudes despreciables desde la óptica ciudadina: la modestia, la sinceridad, la fidelidad, el recato, la continencia. (González, 2012, p. 3)

Esta idea paradójica se complementa con lo que Zavala Díaz propone al analizar la modernización ciudadina como un elemento contradictorio. En *Los fuereños* la contradicción se manifiesta en el deslumbramiento por el progreso ciudadano, que pronto revela su ineficacia, por ejemplo, en tranvías que no agilizan el traslado. La modernización, entonces, es un espejismo: si bien existen innovaciones y nuevas tecnologías, la sociedad no evoluciona con ellas, así que las tecnologías no son funcionales, sólo crean un espejismo de progreso. Las novelas de Cuéllar, entonces, analizan una Ciudad de México “que en pocos años transitó de un estado pre-moderno a una modernización desigual, artificiosa, producto más de los deseos progresistas de las clases en el poder, que consecuencia lógica del mejoramiento real de las condiciones materiales del país” (Zavala Díaz, 2016, p.11).

Tomando en cuenta lo dicho por Zavala y González, la ciudad se nos presenta como una gran contradicción; hay un proceso modernizador, pero es artificial e inoperante, apariencia sin una funcionalidad real y benéfica para todos; la ciudad es una fuente de corrupción, a pesar de estos adelantos tecnológicos. Por supuesto, el campo tampoco se nos ofrece desde una óptica favorable, en tanto es representado por la familia de fuereños. Es un sitio atrasado, simple, e ingenuo, así lo refleja el comportamiento de los fuereños. Un ejemplo es con el uso del teléfono:

—¡Pues y dónde me deja usted el telégrafo! -dijo doña Candelaria.

—Vaya, pero eso es viejo. Ahora hay otra cosa que se llama el tele...

—El teléfono.

—¡Eso! ¿Y es cierto que se platica?

—Sí señor, pronto lo va usted a ver.

—¡Y cómo es eso?

—Es como el telégrafo, mamá -dijo Clara-, con la diferencia de que el teléfono es para oír.

—¡Para oír qué?

—Para oír la voz de usted a una gran distancia.

—¡Ay, qué vergüenza! —exclamó doña Candelaria—. Quiere decir que, si tengo algo que decirle a mi marido, lo oye todo el mundo.

—No, mujer, nada más que tú y yo. Podemos secretearnos por el teléfono sin que nadie nos oiga.

—No, eso es imposible, porque si yo estoy lejos, tienes que gritarme.

—En eso está el secreto y la invención. (De Cuéllar, 1883, p. 4)

Esta ignorancia hace que los personajes sean fácilmente manipulables y que las características del provinciano tampoco sean favorables. Ni la actitud del campo, ni la actitud de la ciudad representan una opción viable.

Asimismo, frente a los ojos de la provincia tampoco las costumbres citadinas son completamente propicias. Seductoras sí, pero no asequibles para quienes tienen interés en el campo. Desde la mirada de Candelaria y Trinidad, los dos personajes cuyo arraigo al campo es mucho mayor, la educación citadina no es la más apropiada. Sobre todo para Trinidad, la ciudad es desfavorecedora para las personas que se dedican al “trabajo honrado”.

—Pues lo que es a estos —refiriéndose a sus otros tres hijos— los quiero ignorantes, pero honrados y trabajadores. Yo no quiero abogados pícaros ni revolucionarios en mi familia. Los quiero agricultores a la vieja usanza; no con mucha química ni muchas matemáticas como esos agricultores de la Escuela que saben sembrar cebada en el pizarrón, pero se les achahuixtla

en la sementera. Yo quiero a mis hijos rancheros y no catrines. (De Cuéllar, 1883, p. 5)

Don Trinidad, al representar los valores del campo y su visión del mundo. Esta visión se nos figura limitada y caduca: al confrontarse con ciudad y sus progresos tecnológicos este conocimiento del campo queda desvalorizado, ya no puede integrarse a los nuevos usos y costumbres, de tal manera que se erige como una oposición: conocimiento tradicional frente al conocimiento teórico. La oposición, en pocas palabras, simbolizaría lo viejo y lo moderno, o el evidente contraste del campo mexicano frente a las innovaciones “progresistas” de la ciudad porfiriana.

Esta tendencia a la oposición no sólo queda manifiesta en el juego “interior de la república/Ciudad de México”. También existe una tendencia a la oposición de México, con todas sus problemáticas, frente al extranjero. El extranjero es el modelo a seguir, tanto para las jóvenes que acaban de llegar del campo, como para los habitantes de la ciudad de México. No por nada las hijas de la familia usan vestidos de corte francés, para mimetizarse con la moda citadina.

La oposición México/extranjero también toma un cariz de crítica. Desde el comienzo de la novela, las costumbres citadinas están completamente enmarcadas en el interés hacia lo extranjero: el restaurante italiano, el circo americano, la ópera francesa e italiana, el ferrocarril, la vestimenta, etc.

El extranjero es, pues, aquello que se busca imitar, pero con malos resultados: al ser solamente un modelo transportado a una realidad distinta, las nociones del extranjero nunca terminan de encajar completamente con los usos y costumbres mexicanos. Un ejemplo de ello es cuando los personajes hablan del tranvía y el señor Gutiérrez enfatiza su inutilidad, a diferencia del modelo extranjero:

—Pues es muy sencillo, mire usted. En las grandes ciudades, el servicio de los tranvías ha sido trazado en el plano respectivo, conforme a las exigencias de la población, por los arquitectos de la ciudad y con la intervención del cuerpo municipal que es el encargado del servicio público; (...). Pero en México, señor Trinidad, no es la línea recta lo que nos preocupa, sino la curva; esa es nuestra línea, y por la curva vamos a todas partes. De esto son una prueba los tranvías, divididos en circuitos que, como los anillos de una cadena, se tocan entre sí; de manera que el transeúnte puede llegar a su destino después de haber descrito, en vez de una línea recta, un número 888. (De Cuéllar, 1883, p. 7)

Este comentario es esclarecedor: el tranvía no es funcional, pero a la gente le agrada la idea de tener uno porque da la impresión de progreso y cosmopolitismo. La ciudad y sus innovaciones no representan un progreso real, aun cuando sus miras se dirijan hacia “las grandes ciudades” extranjeras, puesto que este progreso no deja de ser una falsa imitación, la misma que se manifestaba entre los provincianos y los oriundos de la ciudad de México.

Esta predominancia de lo extranjero frente a lo nacional también es criticada por la obra, ya que lo nacional es menospreciado en virtud de la preferencia extranjera. Es don Trinidad quien enuncia, mayoritariamente, este desbalance al comentar: “Nada, nada, esto va a ser de los extranjeros, y los hijos del país nos quedaremos a un pan pedir” (De Cuéllar, 1883, p. 5), o “a los extranjeros se les paga todo caro y al hijo del país se le desprecia” (De Cuéllar, 1883, p. 12). No obstante, no todos los personajes son tan dadivosos con “los hijos del país”. Gutiérrez, también opina lo siguiente: “¡Qué me cuenta usted!, si ya tenemos aquí una raza mixta, no precisamente por cuestión de sangre, sino de lucro, que se pinta sola para explotar al prójimo”. Al final, lo que se evidencia en estos comentarios es que la preferencia por lo extranjero no es completamente benéfica para lo nacional y que lo nacional, en esencia, los usos y costumbres de la gente, tampoco están direccionados a solucionar los problemas internos del país o a forjar un sentido de cooperación o “espíritu de nacionalidad”.

En resumen, “el progreso científico y tecnológico que ha transformado de manera tan evidente el espacio ciudadano (ferrocarriles, telégrafo, teléfono, luz eléctrica, etcétera), no guarda relación alguna con los usos y costumbres de sus habitantes” (Zavala Díaz, 2016, p. 15), por lo que esta imitación de lo extranjero deja de resultar benéfica para la ciudad. Asimismo, esta nueva realidad no aporta una mayor homogenización de los integrantes de la sociedad ni favorece la cooperación mutua, al contrario, favorece la barbarie, la desorganización y el caos (Zavala Díaz, 2016, p. 15). Acorde con este caos se encuentra la descripción del espacio ciudadano en *Los fuereños*.

Este espacio se caracteriza por el desorden. Nunca se nos muestra una geografía literaria completamente delimitada; acaso, hay pinceladas de los espacios

que los personajes habitan, pero más importante aún son los comentarios y las impresiones que tienen los personajes sobre este espacio o cómo es que se relacionan con él. Para pensar el espacio en *Los fuereños*, entonces, hace falta detenerse en las miradas de los personajes, en cómo interactúan con el espacio, y en cuáles son las consecuencias de esta interacción. Ana Laura Zavala Díaz menciona que a través de dos tipos de personajes el lector puede involucrarse con el espacio ciudadano: los fijos y los móviles. De igual manera, reconoce el uso de dos recursos narrativos: hablar del espacio y actuar en relación con el objeto descrito. (13-14). Hasta el momento, hemos revisado algunos aspectos de los personajes en relación con el espacio: cómo consideran el espacio ciudadano, cómo se mimetizan, la contraposición ciudad-campo-extranjero, etc. Con la clasificación de los personajes fijos y móviles podemos concluir que los primeros son los lagartijos, los policías, las mujeres de la vida pública, etc., sirven para darnos pistas sobre cómo se configura el espacio ciudadano en su naturalidad cotidiana, de caos en el corazón de la ciudad. Los personajes móviles serían la familia de fuereños, Manuelito y, principalmente, el señor Gutiérrez, que funciona como una especie de Virgilio para la familia de provincianos en medio del desborde ciudadano. Esta impresión de movilidad y fijeza otorga todavía más un sentido de caos: el movimiento es de paseo, no sigue un rumbo fijo y se da en medio de elipsis que no permiten seguir un recorrido claro, pero inevitablemente termina encontrando a los personajes fijos que representan el vicio. Así, no viene solamente de la descripción de los espacios, sino de la posición de los personajes. En conjunto, los recursos novelescos dan la impresión de la ciudad caótica y desordenada. Ahora bien, hace falta precisar este *hablar* del espacio y el *ser* en el espacio. Y para ello, existen espacios, si no delimitados, sí enmarcados en la narrativa, a pesar del desorden.

Luz Aurora Pimentel menciona que los referentes extratextuales tienden a la economía de significados, puesto que ya tienen un significado en la realidad extratextual, y el texto literario toma estos significados para semantizarlos dentro de su propio universo. No son espacios inocentes, sin embargo, o planos. En *Los fuereños* existen estos espacios con referentes extratextuales y son aquellos sobre los que los personajes *hablan* y *son*. El primero es el Zócalo de la Ciudad de México.

El Zócalo, como referente extratextual, simboliza un sitio en el que se congrega la diversidad de México. También es un lugar de poder; por un lado está la Catedral metropolitana, en otro costado, el Palacio Nacional. De frente, una de las principales calles de la Ciudad de México. Sobre este referente se construye una idea de la ciudad en *Los fuereños*. En el Zócalo confluyen todas las clases sociales: “es un paseo público”, en palabras de Gutiérrez. No obstante, los mismos habitantes de México marcan las diferencias de clase, porque “sucede de repente que aparece un señor que pone unas tablas y unos trapos en cierta porción del Zócalo e improvisa una puerta con un letrero que dice ‘Entrada general, dos pesos’” (De Cuéllar, 1883, p. 9). Con este comentario soltado al aire por Gutiérrez tenemos una perspectiva de cómo interactúan las personas en el Zócalo: no hay movilidad social ni en los espacios destinados a eso; la jerarquización se mantiene ante todo.

La siguiente interacción con el Zócalo proviene de la misma familia de fuereños. Es interesante porque contrapone al Zócalo con la provincia; nuevamente nos encontramos con el binarismo de la ciudad-campo, pero desde una aproximación irónica. Los fuereños, al conocer el Zócalo se sorprenden porque lo comparan con el “zócalo” que tienen en su tierra. Al observarlo y hasta palparlo se dan cuenta del absurdo: lo que tienen en su pueblo no es un zócalo (“un zócalo con forma de jardín”), es un jardín, pero lo nombraron “zócalo” desde la ignorancia de lo que realmente era, y en un afán de copiar el modelo citadino. Gutiérrez los saca de su error al mencionarles la historia del zócalo y, de paso, elabora una crítica a los orígenes de su construcción:

—Mire, señor —le contestó Gutiérrez—, esta parte más elevada y en forma circular, en cuyo centro está el quiosco de la música, se construyó para levantar sobre este cimiento un monumento a la Independencia de México, y como México ha andado hace muchos años a la cuarta pregunta, renunció a su proyecto, dejando para perpetua memoria de sus buenos deseos esta parte elevada sobre los cimientos, que era ya el principio del monumento y a la que la arquitecta distingue con el nombre de Zócalo. Alrededor se ha formado un jardín y la gente se ha acostumbrado a decir “el zócalo” en vez de “el jardín del zócalo”. (De Cuéllar, 1883, p.13)

Esta serie de confusiones, a la par de chuscas, nos brindan información sobre el desconocimiento de los referentes y la apropiación, sin más, de los modelos de la ciudad por parte de los provincianos. Asimismo, de las actitudes que tienen los

ciudadinos sobre sus mismos objetos: la jerarquización social entre los ciudadanos y la dejadez del gobierno para concluir sus obras. Los fuereños, sin embargo, en lugar de hacer crítica al modelo, también tienden a la copia: doña Candelaria le propone a don Trinidad que también cobre dinero y divida el “zócalo” que ellos poseen en su pueblo. En cuanto los personajes deciden imitar sin cuestionamientos a la ciudad, la crítica en la novela se vuelve bilateral: la ciudad como modelo corrupto, y la provincia como copia de ese modelo corrupto.

Otro sitio en el que también hay interacción de los personajes es la calle de Plateros, otro referente extratextual: es la calle que desemboca en el Zócalo y una de las más transitadas de la Ciudad de México. No sólo eso, ahí puede verse la fastuosidad de la ciudad, la dinámica del movimiento y el paseo. En *Los fuereños* es en Plateros donde Gumesindo se enamora de una prostituta, confundiéndola con las mujeres elegantes. Aquí conviven dos tipos de personajes: los lagartijos y las prostitutas, que serían personajes fijos, cuya presencia semantizaría el lugar como un sitio de ocio y de perversión; y Gumesindo, que es un personaje móvil y protagoniza el estereotipo del charro enamorado e ingenuo, quien no sólo muestra los diferentes lugares de la ciudad a través de su movimiento, sino también es afectado por este traslado. Tal es el caso de su ubicación en Plateros: aquí es donde comienza la desventura del charro. Al mismo tiempo, esta calle se configura como un sitio de ocio por la descripción del narrador: “Se había instalado en el panino de los largartijos; quiere decir, en la primera calle de Plateros, formando parte de esa costra de pollos que se crían en las puertas y contra los muros a todo lo largo de la calle” (De Cuéllar, 1883, p. 16). El significado de esta calle se refuerza por la digresión del narrador, quien relaciona estos hechos con la imagen mala que proyecta la ciudad y con la prostitución.

La ociosidad del público lagartijero y el qué se me da a mí de las pocas señoras que aún pisan esas calles a la hora del escándalo no debe tranquilizar a la policía respecto a la aquiescencia del público. En bien del decoro y de las buenas costumbres, la policía debe reprimir esos desmanes de sus tutoradas. (De Cuéllar, 1883, p. 22)

Plateros, entonces, se dibuja como un lugar que debería proyectar una imagen más amable, pero que, por el contrario, proyecta dejadez y corrupción moral.

Otro lugar que también tiene un referente extratextual es el Hotel Central, pero en él no hay una descripción tan profunda del espacio. Lo importante aquí son las connotaciones que toma el adentro/afuera. El hotel pierde la connotación de lugar seguro para los fuereños: ni siquiera adentro, en un espacio cerrado, las mujeres pueden estar ajenas de la corrupción. A pesar de encontrarse en el centro de la ciudad, está en constante acecho y posiblemente esto refuerza aún más la idea del peligro ciudadano: un espacio cerrado en el corazón de la ciudad está más predispuesto a la corrupción que un espacio abierto. Lo mismo sucede con la casa de citas, cuya disposición, en sí, necesita de un espacio cerrado, para dar rienda suelta a la corrupción. Da la impresión de que no hay ningún lugar seguro en la ciudad: ni los espacios cerrados son ajenos a la decadencia que impera.

Finalmente, otro binarismo presente en la obra, relacionado con la jerarquización social, sería la presentación de la fonda en la que los criados del hotel charlan, en contraposición al restaurante Fulcheri. Esta no es una contraposición tan clara en el texto, pero la existencia de los dos lugares nos proporciona una ambientación de la diversidad de la Ciudad de México, que abarca clases sociales, formas de ser y formas de hablar, pero que no deja de ser corrupta. En la fonda se expone el plan para seducir a las “fuereñas”, plan en el que los sirvientes participarán activamente, con el objetivo de obtener dinero de Manuelito. Por su parte, el restaurante Fulcheri se semantiza como un sitio lujoso, pero de apariencias.

En conclusión, el espacio en *Los fuereños* se explica a través de las interacciones de los personajes con el espacio y, principalmente, la impresión que tienen de él. Los distintos personajes tienen diferentes visiones de la ciudad y esto enriquece la obra, porque a partir de estas visiones los personajes se aproximan al espacio y sufren las consecuencias: la familia de fuereños regresa completamente distinta a la provincia, puesto que la ciudad no es lo que esperaban y, peor aún, son corrompidos por ella. Al mismo tiempo, a través de las intervenciones del narrador y de Gutiérrez, se enuncia una crítica a la modernización de la ciudad, una modernización que no tiene correspondencia con las necesidades de la gente y sólo sirve de telón de fondo para cubrir la corrupción imperante en el espacio ciudadano. Toda esta construcción también sustenta la contraposición ciudad-campo, en la que

los males de ambos mundos quedan evidenciados. Al final, ni el campo ni la ciudad se ofrecen como alternativas, por lo que la crítica llega a todos los niveles.

En cuanto a la relación con el realismo, el naturalismo y el costumbrismo, la obra utiliza, mayoritariamente, los recursos costumbristas para construir el espacio. Del realismo toma el sentido de crítica social, pero los recursos estilísticos son propios del costumbrismo (la elaboración de personajes estereotípicos, el uso constante del diálogo, la exposición de los usos y costumbres), y el naturalismo queda relegado. Existen rasgos de determinismo, puesto que desde el principio la ciudad se nos expone como un lugar de perversión y, al final, esto es lo que ocurre: los personajes son corrompidos, pero estos rasgos son claramente realistas, ajenos a la crudeza descriptiva del naturalismo. La novela, a través de este análisis, se nos presenta con un corte esencialmente costumbrista en su estructura, y realista en su función discursiva. A diferencia de *La Rumba*, *Los fuereños* presenta una hibridez menos confusa en cuanto al uso de los recursos estilísticos, por lo que es menos complicado diferenciarlas.

3.3 *Los parientes ricos*

Características generales: aspectos realistas, costumbristas y naturalistas a través del espacio

Los parientes ricos es una novela de Rafael Delgado publicada por entregas entre 1901 y 1902, y de manera íntegra en 1903 (Sánchez y González, 2012, p. 2). La historia trata de una familia venida a menos que vive en Pluviosilla, un pueblo provinciano. Al morir el padre de familia, Dolores, la madre, tiene que adaptarse a la nueva situación junto a sus hijos, Pablo, Ramón, Elena y Margarita. Los problemas comienzan cuando llegan unos parientes del extranjero y los exhortan a vivir en la Ciudad de México con ellos. Tan pronto se mudan a la Ciudad de México, se percatan de que tanto la ciudad como sus parientes, no son lo que creían.

La historia es lineal, con un narrador heterodiegético que aparenta objetividad al pintar “la realidad” de la historia, los personajes y el paisaje sin una participación activa o digresiones morales. Sin embargo, sí nos predispone a interpretar de una manera el espacio y los personajes. Más adelante, cuando analicemos con detenimiento el espacio construido a través de esta voz narrativa, tendremos oportunidad de analizar estos aspectos. Por lo pronto cabe señalar que, a diferencia de *La Rumba*, el narrador pretende “pintar la realidad” a través de una omnisciencia y no participa como personaje en la historia.

El nombre *Los parientes ricos* alude a dos familias: los ricos venidos del extranjero y, por contraste, la familia pobre y provinciana, nacida en Pluviosilla. Los personajes con mayor participación en el texto son diversos. Comencemos con la familia provinciana. Dolores es la viuda que procura el bienestar de sus hijos a través de la corrección moral. Nunca se nos descubre su apariencia física en su completitud, ni tampoco puntos de vista demasiado complejos, pero a través de sus acciones y diálogos podemos concluir que es el estereotipo de la viuda recta. Es virtuosa, católica y piensa siempre en el porvenir de sus hijos, lo que la lleva a congraciarse con sus parientes, muy a su pesar.

Margarita es una de las hijas de Dolores. Joven piadosa que procura la rectitud y la obediencia hacia su madre. A lo largo del texto tenemos varias

descripciones tanto de su comportamiento como de su físico y ambos refuerzan la tendencia hacia la virtud. Pálida, de rasgos finos y cabellos rubios, a lo largo de la novela se construye como el estereotipo de la buena hija.

Elena, la otra hija de Dolores, es la antítesis de Margarita, aunque esto no es muy notorio al principio, sino que se va develando conforme avanza el relato. Elena es de una belleza exuberante: morena, de cabellos oscuros, desde antes de cumplir quince años queda ciega a causa de una rara enfermedad. A diferencia de Margarita, Elena es de naturaleza rebelde, naturaleza que se atenúa debido a la enfermedad, pero que indudablemente sale a flote.

Resaltan las numerosas descripciones a lo largo del texto que contraponen a las hermanas. Una de ellas es la siguiente:

En su hermana, en la gentil Margarita, había la soberbia altivez de una estatua griega. Pálida, con palideces de lirio, de púrpura los labios, de flor de lino las pupilas había en ella cierta suprema majestad de una princesa. Parecía una piadosa Antígona que guiara no a un Edipo desventurado, sino a la más bella de las jóvenes tebanas cegada por la implacable crueldad de los dioses. En la rubia, toda la dulce y regocijada hermosura de la azucena; en la morena, la belleza ardiente de una centifolia abierta por el rocío, al despuntar los albores de una mañana de mayo. (Delgado, 2010, p. 18)

En ese sentido, los dos personajes femeninos son estereotipos de la época y del romanticismo: la mujer pálida y rubia como representación de la melancolía y bondad; la mujer morena como el signo de rebeldía y voluptuosidad. Esa dicotomía podría considerarse de índole romántica. De hecho, la veta romántica está presente a lo largo del texto, que se configura como una novela a caballo entre realismo y romanticismo: realismo en tanto pinta la realidad, explora ejes temáticos (la domesticación de la ciudad, el adentro y el afuera, la irrupción de la modernidad; etc.), pero que se encuadra en un drama amoroso, de tinte romántico (la imposibilidad de los amantes, los estereotipos femeninos, etc.). Esta circunstancia enriquece la novela, al dotarla de una hibridez acorde al periodo: la nostalgia del pasado, representada en la provincia y en la veta romántica; frente a la modernidad, representada en la ciudad y sus costumbres, el realismo.

Ahora bien, los dos personajes femeninos nos otorgan un guiño de la hibridez genérica, no sólo de la presencia romántica, sino también de un cierto

determinismo naturalista. La ceguera es una atenuante de la “belleza ardiente” y rebeldía en Elena, pero también una situación que no le permite interactuar con el mundo y “condiciona” un comportamiento que, tarde o temprano, sale a flote:

He observado en Elena una cierta impetuosidad siciliana... Vaya, algo así apasionado y meridional. Privada de la luz, todo lo lleva dentro, tiene el mundo en el alma, y así como al quedarse ciega se desarrolló en ella el talento musical, según tú me lo has dicho, acaso así el sentimiento, sensibilidad y pasiones se habrán avivado en ella... Mujeres así están expuestas a muy graves peligros. Me parece que lo he dicho todo. (Delgado, 2010, p. 157)

Sin embargo, este rasgo que podría considerarse naturalista, no termina de serlo completamente. La enfermedad de Elena no es llevada hacia la indagación científica o un comportamiento relacionado con un interés de esta índole. Más bien, se muestra como causa de su ingenuidad, por su falta de contacto con el mundo físico.

Otros personajes pertenecientes a la familia son Ramón y Pablo. Pablo es el mayor y se encarga del sustento de la familia. Ramón es un colegial, de un carácter más ligero que el de su hermano. Ambos son seducidos por la capital, pero no se alejan tanto de los preceptos morales inculcados por la familia.

En general, la familia provinciana muestra modestia en el vestir y en sus actitudes, pero sobrellevan con dignidad la circunstancia desfavorable en la que se encuentran. Sin embargo, se deja entrever que frente a los pobladores de Pluviosilla son unos “alzados” venidos a menos, una familia que actúa con soberbia.

Los “parientes ricos” son la familia de don Juan Collantes. Don Juan es cuñado de Dolores, pero la fortuna le ha favorecido por su estancia en el extranjero y por haber apoyado el matrimonio entre su hermana mayor y un general francés. Debido a esa unión y a diversos conflictos políticos Juan Collantes se distanció de su hermano, el marido de Dolores. Esta separación marca la diferencia entre ambas familias: don Juan, rico, gracias a acciones apropiadas a sus intereses; su hermano, pobre, pero firme en sus convicciones. Desde diferentes puntos de vista Juan se nos pinta como un hombre poco confiable: en ocasiones tiene una actitud, en ocasiones otra; es ambicioso, liberal, avaro, de actitudes “raras” pero capaz de hacer diferentes obras de caridad. Esto último, por supuesto, como mera apariencia para obtener reconocimiento social. Los personajes coinciden al juzgar a don Juan

con la voz narrativa, que lo define como “el capitalista”. Representa al nuevo rico: “Su rol es, sin duda, similar al del poder corruptor del dinero —absoluto y ubicuo— y personifica al típico nuevo rico, carente de virtudes, degradado, soberbio, egoísta, vanidoso y alevoso” (Rodríguez, 2015, p.138).

Doña Carmen, esposa de don Juan es una mujer frívola, al igual que María, la hija. Ambas solamente están interesadas en la vida de sociedad, en los lujos y las costumbres parisinas.

Juanito, uno de los hijos de don Juan, es un calavera: seductor, adaptado a las costumbres e ideas de París, sólo busca satisfacer sus deseos a costa de quien sea. Sin embargo, resulta simpático a las personas que lo conocen por su desenvoltura y porte de muchacho de mundo. A manera de espejo, Alfonso, el otro hermano, también tiene un porte aristocrático, también es una persona de mundo, pero es reservado, culto y melancólico. Esta contraposición también se observa en las características físicas. Sobre Juanito se describe lo siguiente:

Pero, a decir lo cierto, qué bien se compadecían, por manera simpática, los dichos y juicios del mancebo con su aspecto elegante, con el corte de sus vestidos, con su cuerpecillo pálido y exangüe, con sus grandes pupilas negras e intensamente luminosas, con sus ojeras violáceas, con la palidez ebúrnea de aquel rostro aristocrático, con aquellos labios carnosos y sensuales, y con los bigotillos sedosos de agudas guías, vueltos hacia adelante con cierto donaire y cierta gentileza de arresto y bizarría. (Delgado, 2010, p.48)

Sobre Alfonso, sus características físicas apenas se señalan, y tienden a marcar cualidades morales: “tenía en la mirada no sé qué de melancólica dulzura, cierta bondad compasiva, cierta expresión ensoñadora y lánguida, deladoras de misteriosas secretas añoranzas” (Delgado, 2010, p. 48-49). Juanito, pálido, sensual, parlanchín; Alfonso, ensoñador, serio, de mirada melancólica. Se conserva así, una contraposición en la descripción de los personajes y sus costumbres, que señalan la forma en que la novela se construye. No es gratuito que este juego de espejos entre hermanos tenga correspondencia con la contraposición de las “primas de provincia”, con quienes ambos se relacionan. Estas contraposiciones surten un efecto: conducen al lector a distinguir lo que está bien de lo que está mal.

La contraposición se conserva también entre las dos familias. La familia de doña Dolores, respetuosa de la religión, sobria, virtuosa, trabajadora; la de don Juan, derrochadora, frívola, sin apego a las normas sociales o religiosas, supersticiosa, despreocupada por el dinero invertido en superficialidades. Por supuesto, esta caracterización no se otorga sólo por la descripción y los diálogos sino por las acciones: la más evidente es la muerte de Eugenia, hermana de Juan y cuñada de Dolores, ante la que reaccionan de manera completamente distinta. La familia de Dolores se encierra, quiere guardar el luto correspondiente y vive el dolor de la pérdida; la de Juan guarda silencio sobre la muerte para no interrumpir un evento de negocios, no guarda el luto y pretende ir al ciclo de ópera extranjero, tampoco da muestras de aflicción, a pesar de haber sido más cercanos a la cuñada.

El juego de contraposiciones no se limita a la familia. También se perfila en personajes como el P. Anticelli y el P. Grossi. Ambos italianos, pero de diferentes órdenes y de diferentes lugares de residencia. El P. Anticelli es el párroco de provincia que guía hacia la virtud mediante sus consejos y valora las obras piadosas sin afán de lucro; a diferencia del P. Grossi, párroco de la ciudad, cuyos consejos y quehacer piadoso están encaminados a buscar un beneficio personal o de los suyos; tanto así que lo apodan “explotador de la piedad de los ricos”.

Entre otros personajes también se notan las diferencias. Por ejemplo, en los criados franceses de don Juan, que visten con elegancia y hablan en francés, pero que no están personalizados en la novela; a diferencia de Filomena, la criada de doña Dolores, que viste con sencillez, es más cercana a la familia, y tiene un perfil más delineado y una participación más activa a lo largo de la novela.

Finalmente, otro personaje importante es Conchita Mijares, la provinciana astuta que es la contraparte de Juanito. Conchita es joven, interesada en el teatro, los amores furtivos, y las frivolidades. Es con quien escapa Juanito al extranjero, en detrimento de Elena. La voz narrativa la llama “la monologista”, por su interés en el teatro y su afición a dialogar.

En general, los personajes tienen un perfil físico delineado, pero, sobre todo, un perfil de comportamiento. A través de los diálogos y las acciones van mostrando diferentes facetas de sí mismos. Suelen ser estereotípicos pero no son en absoluto

estáticos. En los diferentes momentos del arco narrativo vemos cómo se dejan influenciar por el ambiente o exponen actitudes que eran moderadas en un principio, pero que se acentúan de acuerdo al medio en el que se desarrollan. A diferencia de *La Rumba* y *Los Fuereños*, tienen un perfil psicológico más profundo: en Elena, por ejemplo, hay una ambigüedad sobre su forma de ser que culmina en tragedia; o en Dolores, que con frecuencia se muestra indecisa ante lo que debe decidir. A diferencia de las novelas anteriores, aquí sí hay un cariz más positivo hacia los personajes y el ambiente provinciano, que se perfila como un sitio más adecuado para una vida honesta que la “Babilonia citadina”. Veamos cómo se configura el espacio y por qué el binomio campo-ciudad cobra una marcada oposición.

Comencemos por los nombres. Luz Aurora Pimentel comenta la relevancia de los nombres propios, en tanto configuran un espacio imaginario, con mayor o menor peso de los referentes extratextuales. En *Los parientes ricos* encontramos nombres propios con referentes intratextuales y extratextuales. Los extratextuales son los que tienen menor precisión en el texto: Francia, Ciudad de México, y algunos espacios citadinos en donde se desenvuelven los personajes: Reforma, Condesa, el bosque de Chapultepec. Los lugares con mayor descripción son aquellos en los que abunda la naturaleza. El caos citadino, apenas se nos es dibujado a retazos:

A poco entraron en una calle amplísima. Voces de vendedores, avisos de tranvías, gritos de granujas que pregonaban periódicos, coches que iban y venían. La calle interminable: muchos transeúntes en las aceras; casas en cuyos salones iluminados se veían cortinajes amplísimos; tiendas resplandecientes; tenduchos miserables; carnicerías iluminadas y lujosas; boticas somnolientas, que hacían alarde nocturno de sus aguas de colores; un templo sombrío; un jardín tenebroso, bajo cuyas arboledas se perdían los paseantes; una avenida majestuosa; la arteria principal, ruidosa, espléndida, deslumbrante, en la cual los carruajes, a cual más hermoso, apenas cabían; tiendas magníficas; fondas aristocráticas; dulcerías soberbias que en sus aparadores ostentaban mil y mil prodigios de azúcar de colores; joyerías en que la riqueza competía con el aparato deslumbrador, y, por fin, una calle silenciosa y triste, oscura y desierta. (Delgado, 2010, p.180)

El fragmento anterior es uno de los pocos en que la ciudad de México será mostrada, como una especie de fragmentos en movimiento que nos señala la abundancia y la opulencia pero, al mismo tiempo, la lóbreguez e incluso la miseria.

El recurso es una adjetivación que conjuga elementos luminosos con sombríos para dar un contraste: iluminado/resplandeciente, miserable/lujoso, somnoliento/sombrío, tenebroso/deslumbrante, etc. Con ello, el efecto es de movimiento, aglomeración y contraste visual, en una imagen que no se deja dibujar completamente. Esto es a lo que refería Zubiaurre, al describir el realismo y aseverar que la ciudad es un espacio “no domesticado”.

Esta relación con el espacio no domesticado puede explicar el hecho de que las otras descripciones ciudadinas sean sobre ambientes naturales, como los bosques de Chapultepec y Reforma, al ser ambientes más contemplativos. De hecho, en la construcción de la novela realista se busca este objetivo a través de los espacios naturales y el jardín: “Ambos temas espaciales constituyen los modos de captación y de expresión del espacio urbano más apropiados para dar a este un aire de inofensiva y tranquilizadora naturaleza” (Zubiaurre, 2000, p.231).

Estos fragmentos serán más amables con la ciudad, pues no corresponden a la mancha ciudadina. No obstante, los espacios naturales, a pesar de su belleza, desde un punto de vista panorámico, tienen un sentido poco tranquilizador:

Lejana tormenta centelleaba en las cimas del Ajusco. Por el Oriente brillaban pálidas estrellas. El viento nocturno, viento de lejana lluvia, zumbaba en los árboles y en la hierba de las acequias colaterales, y traía del cercano bosque, de la calzada de la Verónica, y de las huertas de Popotla, misterioso rumor. (Delgado, 2010, pp.291-292)

Detrás de estos retazos de naturaleza se esconde la intención de una domesticación de la ciudad, pero sin dejar de percibir la naturaleza como una amenaza. Esto puede estar relacionado con una intención más romántica que realista: el espacio natural en la ciudad anuncia la desgracia de los personajes. No es raro, pues, que los espacios naturales ciudadanos tampoco sean percibidos como sitios completamente inofensivos, en tanto tienen una función: la de anunciar las vicisitudes de los personajes. Así, los ambientes naturales no terminan de ser espacios completamente domesticados.

Sobre el resto de los lugares que tienen un nombre propio, apenas serán nombrados, por lo que la tarea de enriquecer el espacio imaginado corresponderá al lector: Popotla, el Ajusco, San Ángel, Tacuba. De esta manera, la ciudad se nutre

del imaginario colectivo, por lo que los referentes extratextuales no requieren de una descripción exhaustiva. En el caso de algunos de estos lugares, quizás sí se pueda hablar de sitios domesticados porque son, generalmente, espacios a los que asiste la burguesía y que ya tienen esa significación en el imaginario colectivo: “Así, no es infrecuente que el argumento tenga lugar exclusivamente en aquellos distritos — más campestres que urbanos, con sus parques, jardines y amplias avenidas bordeadas de árboles— en donde se alojan la aristocracia y la alta burguesía.” (Zubiaurre, 2000, p.235). Por ejemplo, San Ángel y Tacuba.

En ese sentido, la visión de la ciudad, con su mezcla de espacios naturales y ciudadanos, no será completamente homogénea. Más bien, tenderá al caos, a lo “no domesticado”.

Ahora bien, en *Los parientes ricos* se nos presenta un referente intratextual, cuya descripción se conforma de elementos imaginarios: Pluviosilla, que funcionaría como la oposición del ambiente ciudadano. De Pluviosilla, sólo sabemos que se encuentra en Veracruz y que puede ser cualquier lugar del estado costero: algunos autores aseguran que se refiere a Orizaba, otros, a diversas zonas de Veracruz. Sin embargo, aunque la mención de Veracruz pueda remitirnos a un paisaje ya existente, el autor se esfuerza por construir el paisaje imaginario, que es descrito una gran cantidad de veces, con herramientas que buscan precisión:

Llegaban al hotel. Se encendían las tiendas, lanzaba su claridad melancólica la luz eléctrica, el Círculo Mercantil brillaba, dejando ver sus salones desiertos, y al otro lado de la calle, entre sus bordas de sauces y bananeros, protegidos por sus álamos, cantaba el río plácido idilio, y enviaba hacia lo alto, hacia la calle caldeada por los fuegos del día, fresco ambiente, rumores de linfa alegre. Un tranvía pasaba a la sazón lanzando al viento la queja prosaica y vulgar de su cuerno de aviso... (Delgado, 2010, p.49)

La descripción no suele crear contrastes en la adjetivación y el sentido es único: melancólico, plácido, desierto, alegre, etc.; da la impresión de tranquilidad, con excepción del elemento modernizador, el tranvía (más adelante ahondaremos en esta característica). Los pasajes descriptivos de Pluviosilla tienen este matiz.

Asimismo, el nombre Pluviosilla no es gratuito ni inocente. Pluviosilla, en su topónimo puede decirnos bastante sobre el clima del lugar: un sitio lleno de

humedad, un lugar de lluvia, lo que se confirma en las múltiples descripciones sobre la vegetación imperante y los elementos naturales. Dichos elementos, si bien pueden producir un efecto de movimiento, nunca llegan al caos: la descripción de Pluviosilla está delimitada por la vista panorámica.

El sol, esplendoroso y purpúreo, surgía inmenso como un disco de rubí, cuya luz inundaba de sangre las cumbres de Mata-Espesa, los llanos de San Pablo del Río, y los cafetales de Fuentelimpia. El viento desatado alzaba nubes de polvo en las calles, levantaba faldas y arrebató sombreros a los transeúntes, y pasaba agitando y quebrantando ramas, esparciendo frondas, doblegando copas, y derramando por todas partes sequedad y fuego. Y seguía por el Valle, rumbo al poniente, y a las veces escalaba las montañas. (Delgado, 2010, p.38)

La contraposición entre los dos lugares también se nota en los sobrenombres aplicados a los espacios. La Ciudad de México es la “Babilonia citadina”, “La perpetua feria de vanidades”, mientras Pluviosilla es “La Manchester de México”. Esta diferenciación también otorga una connotación a cada lugar: la ciudad de México como un sitio de vicio; Pluviosilla, como un lugar de innovación tecnológica, de vanguardia e industrialización, a pesar de ser provinciano.

Otro recurso que contrapone los espacios son los comentarios sobre la ciudad y Pluviosilla. Por supuesto, la significación depende de qué se dice y quién lo dice. De parte de la familia de la viuda, se remarcarán los aspectos negativos de la ciudad. Por ejemplo, en esta conversación de Filomena, la criada:

- ¿De veras le gusta a usted México?
- Sí. Pero... yo... ¡Mejor estaba en Pluviosilla!
- ¿Por qué?
- Me gusta más la tranquilidad del... rancho. Así dicen ustedes.
- Sí, aquí dicen que fuera de México todo es Cuautitlán.
- Pues, la verdad... A mí me gusta más mi tierra.
- ¡Eso va en gustos! Ya irá usted mirando.
- Sí...Ya veré.
- Vea usted: esa es la Alameda.
- ¡Qué grande! La de allá es más bonita...
- Esa Iglesia es Corpus Christi.
- ¡Qué fea!
- Allí es el puente de San Francisco.
- ¿Qué, hay un río?
- No.
- ¿Pues entonces por qué le llaman “puente”?
- ¡Quién sabe! (Delgado, 2010, p.181)

De la conversación anterior también recuperamos la confusión por los términos: al igual que en *Los fuereños*, los lugares no corresponden a sus referentes. Sin embargo, ocurre a la inversa: en *Los fuereños*, el “zócalo” provinciano es una calca de la ciudad; en el caso de “el puente” citadino es la ausencia del elemento natural lo que lo convierte en simulacro. El puente sería un vestigio de lo que alguna vez hubo o un elemento que cumple una función diferente a lo habitual en provincia. Es decir, se parte del referente provinciano, no del citadino. Asimismo, como en *Los fuereños*, los personajes de provincia tienen una imagen de la ciudad como un sitio peligroso, ante cuyas suntuosidades es fácil perderse: “Una ciudad como México ofrece mil encantos, tiene mil peligros y pone muchas tentaciones a la juventud” (Delgado, 2010, p.98). Y sobre Pluviosilla, se emitirán juicios positivos.

En contrafuerte, los juicios positivos de la ciudad, y negativos hacia Pluviosilla vendrán, por supuesto, de personajes “poco fiables”, como Conchita Mijares:

Queridísima Margarita: Aquí me tienes en tu amable y simpática Pluviosilla, donde, según dices y repites, vive una tranquila y contenta, pero donde, a decirte la verdad, ésta pobre e infeliz amiga se aburre, se fastidia, y se muere de tedio y de tristeza. (Delgado, 2010, p. 295)

De esta forma, el matiz que toman las descripciones se complementa con lo “dicho” por los personajes y, de acuerdo con la connotación que tome cada uno de ellos (quién lo dice y qué dice), se obtiene la valoración positiva para el campo y negativa para la ciudad. Sin embargo, a pesar de la añoranza por Pluviosilla y de la construcción más amable en contraste con la ciudad, sobre Pluviosilla también existe una valoración de lugar “poco avanzado” o que “ofrece pocas posibilidades”:

Ustedes lo saben mejor que yo: en Pluviosilla, con toda su grandeza fabril, con toda su prosperidad siempre creciente, no tiene porvenir la juventud, antes al contrario, con qué facilidad se pierden los jóvenes (...) ¡Cuántos hijos de Pluviosilla, y muy listos y muy honrados y muy inteligentes, han tenido que ir a buscarse la vida a tierras distantes! (Delgado, 2010, pp. 97-98)

Este señalamiento es clave para comprender ciertos aspectos de la novela. Uno de ellos es el motivo de la desvinculación con los espacios. A diferencia de *La Rumba* o *Los fuereños*, aquí no hay un alejamiento voluntario o una búsqueda de

refinamiento, de encajar en donde “no se pertenece”, sino un desarraigo forzado originado por una falta de recursos y la aspiración de prosperidad para los hijos. Tanto la madre como los hijos creen que al salir de Pluviosilla podrán solventar sus necesidades, pero la partida no es alegre sino que se sufre y prevé dañina. Por supuesto, es dañina. En *Los parientes ricos* también se conserva la idea de pertenencia al sitio de nacimiento, de un “eres del lugar en el que naciste”.

El traslado de la familia a la ciudad —representada con rigor por el vicio, la corrupción y los lujos innecesarios— provoca el natural desengaño y vuelta al lugar de origen con una enseñanza clara: hay que aprender a conformarse con la situación propia. (Rodríguez, 2015, p. 117)

Cuando la familia pobre retorna a Pluviosilla no regresa al lugar de origen, sino al espacio anónimo para no evidenciar la deshonra de Elena, es decir, el espacio que representa la posibilidad del anonimato después del fracaso (Rodríguez, 2015, p. 118). De esta forma, se consolida el precepto que hemos venido observando en las novelas previas: eres del sitio en que naciste y, abandonar el lugar —por las razones que sean: búsqueda de refinamiento, cambio de posición social, curiosidad, deseo del cumplimiento de las ilusiones, etc.— traerá consecuencias fatales.

Por supuesto, a esta circunstancia se añade el contraste entre modernidad y tradición, que va implícito en la contraposición campo/ciudad y que, muchas veces, es el que orilla a los personajes a abandonar el terruño. La ciudad es vista como el sitio en que existen posibilidades de ascenso, de refinamiento y modernización, pero también, un sitio de corruptela:

Por un lado, la ciudad sería albergue de una manifestación estereotipada del progreso social, y manifestación del refinamiento de las maneras. Por otro, paradójicamente, la ciudad sería muestra del deterioro físico, de corrupción moral, y de rusticidad en las maneras. (Sánchez y González, 2012, p. 6)

Aunado a ello, la ciudad también rezuma una profunda desigualdad social, en detrimento de la modernidad de sus espacios. A la par de una permanente muestra de riqueza y oropeles, la ciudad ofrece una pobreza aún más extrema que la de la provincia y, con ello, un mundo aún más corrupto, puesto que las clases pobres no conservan la misma dignidad que los provincianos:

Parecíale que aquel viaje era hacia remotísima tierra, como a comarcas extranjeras, donde todo era distinto, donde cosas y personas serían

extraordinariamente extrañas y raras; donde hablarían las gentes una lengua que ella no entendería; donde, a juzgar por lo que le habían contado, por lo que le habían referido en presencia suya otras criadas, que habían sido llevadas a México por sus señores, todo era embuste y fraude, oropel y mentira. (...) Pero a lado de tanto lujo y tanto dinero, una pobreza como no la había en ninguna ciudad veracruzana; almas perversas; personas falsas; gentes codiciosas; rateros, timadores, mujerzuelas... (Delgado, 2010, p. 143)

En contraposición, Pluviosilla, será la depositaria de los aspectos positivos, pero no saldrá ileso del entrecruce de discursos de la modernidad. No sólo porque brinda pocas posibilidades de crecimiento para “sus hijos”, sino, más bien, porque la mancha de modernidad de la que hace gala, le otorga cierta corrupción. Cuando se menciona que Pluviosilla es la “Manchester de México” no sólo se hace alusión a los aspectos modernizadores que le dan notoriedad, sino también a aquello que la corrompe: la cantina, la fábrica, los tranvías, el ruido... Tal parece que Pluviosilla está en tránsito de convertirse en una pequeña ciudad que no está exenta de los problemas que ello trae consigo: “aunque poblada de buenos y pacíficos habitantes, es susceptible a la murmuración y la envidia; en fin, un pueblo que parece a punto de iniciarse en el proceso de corrupción” (Rodríguez, 2015, p. 122).

Así, la irrupción de la modernidad será un elemento desestabilizador que se verá reflejado en los espacios y los personajes: tanto la modernidad como la nueva economía tendrán un impacto moral (Rodríguez, 2015, p.129).

Dicha modernidad y ambición del dinero quedará representado en don Juan, el capitalista, y su familia. Estos personajes estereotípicos, funcionarán como metonimia de una irrupción moderna, inclusive, entre los habitantes de Pluviosilla. Esto se observa cuando don Juan elabora algunas propuestas del mejoramiento de la ciudad, basadas en un embellecimiento aparente:

Así, tal como me la encuentro, paréceme Pluviosilla una beldad agreste cuyos encantos y cuya núbil lozanía piden galas y adornos para lucir y triunfar. Ciudad muy linda es esta, muy favorecida por el cielo... ¿Qué necesita? Cómodas calles, elegantes edificios, avenidas adoquinadas que hagan fácil el tránsito de los carruajes. (Delgado, 20120, p.51)

Por su lado, los habitantes de Pluviosilla no manifiestan animadversión hacia don Juan; al contrario, esperan que la riqueza del “capitalista” modernice la ciudad a

través de la construcción de un rastro o la introducción de tuberías de agua potable, promesa que sólo queda en palabras. Así, entre los habitantes de Pluviosilla ya existe una tendencia a la modernidad, pero al mismo tiempo, cierto rechazo. Sobre todo, cuando se nota que ya no hay una pertenencia a terruño: “Pues, como iba diciéndote: son guapos, pero flácidos. Unos parisienses pintiparados. ¡Ninguno de ellos podría llevar con éxito el traje de charro, el gallardo traje nacional!” (Delgado, 2010, p.89). Los “parientes ricos” ya no pertenecen a Pluviosilla.

Ahora bien, es curioso cómo se hace alusión a las nuevas riquezas nacidas a través del capital y la inversión, así como el encumbramiento de la clase media y la burguesía. En el caso de los Collantes, a pesar de su riqueza, se bromeó sobre sus orígenes. Una escena es esclarecedora: cuando quieren colocar blasones en referencia al abolengo de su familia y apellido, las armas resultan de “dudosa procedencia” y “no registradas por la heráldica española”.

¡Qué blasones ni qué nobleza! —decía Elena cuando Juan le refirió lo acaecido—. No hay más nobleza que la de la inteligencia y la del corazón. Nosotros, por la rama paterna, descendemos de un honrado especiero que por muchos años vendió en Veracruz aceite y almendras, y que procedía de muy sencillos labradores oriundos de Ramales, allá por las montañas santanderinas; por la línea materna descendemos de unos andaluces cultivadores de tabaco en Villaverde, y establecidos en Florida después de la expulsión de los españoles. (Delgado, 2010, p. 242-243)

Del fragmento anterior recuperamos varias ideas: Una, que la riqueza de don Juan y sus parientes no proviene de una heredad sino que ha sido forjada a través del trabajo; pero que esta característica, si bien enorgullece a los parientes pobres, no funciona así con los ricos: se busca justificar la pertenencia a una clase social alta a través de un abolengo ficticio. Asimismo, que existe una ruptura con el origen, reflejada en el interés por la identificación extranjera y sus costumbres, lo que, de alguna manera, legitima la riqueza y explica la corrupción, puesto que el origen de la riqueza de don Juan proviene de una disputa política con su hermano y del distanciamiento con Pluviosilla, así como de la aceptación de un matrimonio cuestionable, por el interés en un ascenso social. Es decir, una traición a los ideales en pos de un bienestar económico y una apariencia distinta.

La irrupción de lo extranjero se contrapone, entonces, a unos ideales pertenecientes a una historia y a un lugar, y esta irrupción no será positiva para la moral de los personajes.

Por último, se contrapone también la riqueza frente a la dignidad. En el caso de los parientes ricos, se pretende una “nobleza” de oropel, pero en los parientes pobres existe la “nobleza de la inteligencia y el corazón”. Al final, lo que salva a los parientes pobres es el rechazo a las imposiciones de los parientes ricos después de la deshonra de Elena, puesto que “la mala fortuna los ha golpeado y ellos están, a pesar suyo, a merced del dinero y sus exigencias, que son más fuertes que su voluntad, pero no que sus valores” (Rodríguez, 2015, p.127).

En conclusión, a través de la contraposición ciudad/campo en sus descripciones, pero también en lo que dicen y hacen los personajes, tenemos un enfrentamiento de la modernidad, el dinero y su corrupción, contra los valores morales y la dignidad. Sin embargo, los lindes no son completamente claros: la ciudad es una Babilonia, pero Pluviosilla no sale indemne ante las seducciones de la modernidad. No obstante, Pluviosilla sigue siendo un sitio más adecuado para la conservación de los valores morales: aunque ya inmerso en cierta corrupción, esta no se compara a la de las grandes ciudades como París o Ciudad de México.

Otra contraposición muy explotada en la novela es el espacio exterior y el interior, y el rol femenino vinculado con dichos espacios. Recordemos que en la novela realista se intenta “domesticar” la ciudad a través del espacio interior. Así, surgen dos principios opuestos: materialismo-ciudad-hombre *versus* espiritualismo-naturaleza-mujer, los cuales se exploran a través de la dicotomía exterior/interior (Zubiaurre, 2000, p. 241). Así, los personajes masculinos están vinculados a la ciudad, al exterior, y los personajes femeninos al espacio cerrado, íntimo.

En *Los parientes ricos* hay una clara acentuación de los espacios interiores y exteriores. Desde el principio se manifiesta esta tendencia, ya que la primera representación espacial es la casa de los parientes pobres: cálida, rodeada de elementos naturales y regentada por mujeres. No por nada la comparación entre Margarita y Elena se elabora a través de los símiles con flores, y así se logra una vinculación mujer-naturaleza-hogar. Aunado a ello, hay una constante descripción

de la casa-nido y, fuera de la vista panorámica de Pluviosilla (la cual, también implica una herramienta de domesticación desde la mirada) y la descripción de los parientes ricos como *flaneurs*, las acciones se llevan a cabo en el ámbito doméstico. De esta manera, la primera mitad de la novela ocurre en esta casa-nido, que va despersonalizándose a partir de la inminente mudanza.

Esta casa-nido de Pluviosilla es el ideal, puesto que la casa en México y la casa de los parientes ricos no logran el mismo efecto de lugar seguro, íntimo. Son casas, pero no hogares, puesto que la ciudad no puede ofrecer esta seguridad, ni siquiera en los espacios cerrados:

Así, Delgado va de lo íntimo a lo público y con ello consigue provocar un lógico anhelo por la reclusión porque ha logrado, mediante contrastes, otorgar valores absolutos a cada lugar: la casa nido es la que la familia perdió en Pluviosilla, la casa en Tacubaya, chica, entresolada y lóbrega, no permitirá recuperar esa esencia. (Rodríguez, 2015, p.120)

Es relevante recalcar la inseguridad de los espacios cerrados ciudadanos. La pérdida de la virginidad de Elena sucede en un cupé: un espacio cerrado por excelencia, pero móvil, que está relacionado con el exterior. Esto refuerza la idealización de la casa en Pluviosilla, puesto que no basta con la existencia de un espacio cerrado, sino la moralidad de los que lo habitan y la posición del espacio mismo.

Ahora bien, mencionamos que los espacios internos son de carácter femenino. Recordemos que la mujer está cosificada en la novela realista: ella es una con el espacio. Así, “a lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado, por igual, el ámbito público y, por ello mismo, toda experiencia directa, mediata de la ciudad” (Zubiaurre, 2000, p. 242). En *Los parientes ricos* hay una amplia gama de personajes femeninos, que pueden reducirse a dos flancos: las enclaustradas y las que gustan del exterior. Los espacios interiores estarán íntimamente relacionados con los personajes femeninos conformes con la moral dominante: Margarita, doña Dolores y Elena siempre están enclaustradas y, cuando recorren la ciudad, están confiadas a sus parientes. A diferencia de María y doña Carmen que, con frecuencia, se encuentran en exteriores. No solamente eso, Conchita Mijares, el personaje femenino más liberal de la novela, suele dibujarse siempre en paisajes exteriores: la ópera, los teatros, las calles, etc. Y es ella quien tiene más movilidad

en la novela: Pluviosilla, París y México. Y, por supuesto, es ella quien tiene una mejor opinión sobre la ciudad: “¡Cómo echo de menos el bullicio y los encantos de esa brillante capital, así como la grata compañía de ustedes y de tus buenos y simpáticos primos! Figúrate: ¡de México a Pluviosilla! ¡Como quien dice del cielo a la tierra!...” (Delgado, 2010, p. 295).

Al final, las mujeres tendrán un destino acorde a esta contraposición de lo íntimo y lo exterior: las rectas, al salir de su lugar ideal, sufren; las que siempre están en exteriores, como Conchita, salen ganando en un mundo regido por el dinero y los intereses superficiales, pero sobre ellas cae el estigma de la inmoralidad.

Sobre los personajes masculinos, serán ellos quienes recorran el exterior: la ópera, la caminata en las calles, el teatro, etc. No obstante, estos lugares nunca serán completamente descritos y, cuando lo son, se enmarcan en una visión panorámica o como pintura de espacios bucólicos. Como ya lo hemos mencionado, “el espacio exterior se subordina al ámbito doméstico y sirve fundamentalmente de mirador, de emplazamiento estratégico destinado a la minuciosa observación de los interiores” (Zubiaurre, 2000, p. 274).

Al final, esta contraposición de espacios íntimos y abiertos sirve para reforzar la contraposición moral de las familias. Si los espacios son quienes lo habitan, el ideal siempre será el espacio femenino, resguardado de la moralidad corrupta, íntimo y cerrado; será, por excelencia, la casa-nido de Pluviosilla y, por antonomasia, la familia pobre de la viuda Dolores. Por supuesto, el ideal será ese, porque el espacio ciudadano nunca se deja domesticar, a pesar de ser habitado por la viuda y su familia. En la ciudad, no es posible que exista esta domesticación.

Hasta aquí hemos visto que la construcción del espacio se fundamenta en las oposiciones campo/ciudad, interior/exterior, masculino/femenino que contribuyen al contraste entre las dos familias. En cierto sentido, podemos decir que también *Los parientes ricos*, al igual que *La Rumba* y *Los fuereños*, funcionan bajo modelos binarios de espacialidad, que están fundados en las descripciones, en lo que se dice y quién lo dice, así como en las acciones realizadas en los espacios. Estos modelos binarios impregnan la novela y sus estructuras más simples. Por ello, en las formas básicas de descripción, la enumeración y el inventario, observamos

un binarismo muy interesante. Hay varias ocasiones en que estas formas paratácticas se hacen presentes de manera particular y que evidencian la contraposición. Una de ellas es la siguiente:

La rosa centifolia lucía su falda sérica, pródiga de su aroma deleitable y místico; la blanca alardeaba de su opacidad butírica y se desmayaba rendida al peso de sus ramilletes; la “reina”, fina, aristocrática, sedienta de luz, ofrecía sus póculos incomparables; la dorada entreabría sus capullos pujantes y lucía sus cátedras olímpicas; la “Napoleón” vívida y sangrienta era la nota ardiente de aquella sinfonía primaveral (...) En un ángulo, arrimada al muro, protegida de las madreselvas embriagantes y de los jazmines de España, crecía la singular “jalapeñita”, muy modesta con su túnica de gasa. (Delgado, 2010, pp. 21-22)

Esta es una larga descripción de las flores del jardín de doña Dolores. La descripción de las flores de Pluviosilla es bastante común y en ella se hace uso de la enumeración y el inventario, así como una adjetivación detallada, muy *ad hoc* al realismo. En este caso, se trata de personalizar a las flores según sus características individuales; inclusive, refiriéndose al lugar de procedencia o a juegos de palabras: la “napoleón” es “vívida y sangrienta”, la “reina” es “aristocrática” y la jalapeñita es “modesta”. Ahora bien, existe otra enumeración, muy similar, de la mesa de los Collantes, los parientes ricos, en la que también se hace gala de elementos naturales, las frutas, pero con un matiz que recalca la opulencia y la civilización. En consonancia con ello, se describen los cubiertos:

Inmensa oleada de luz inundó el recinto: centelleó la argentería; subió el mantel en nitidez; brillaron con transparencia incomparable vasos y garrafas; duplicaron los boles sus glaucos tintes, y aviváronse granates y rubies en los póculos de burdeos, y de chabli, reservados por don Cosme y el clérigo.

Lucieron las frutas su belleza rústica: las pompas californicas su carmín amoratado; las mandarinas su ardiente juboncillo; las naranjas cordobesas su ropillas jalde; los racimos el ámbar róseo de su orujo dorado, y las ananas, aunque tardías espléndidas, sus penachos esmaragdinos y sus regios ipiles recamados de oro. (p.302)

En el caso de los cubiertos, se hace alusión a su brillantez (luz, centelleo, nitidez, transparencia, rubies, etc), a las frutas, a una vestimenta (“ardientes juboncillos”, “ropillas jalde” “penachos esmaragdinos”). A través de la adjetivación notamos que hasta los elementos naturales lucen cierta etiqueta. El contraste entre paisajes es

notorio: las flores de Pluviosilla corresponden a una estética de la naturaleza y las frutas de la mesa, a una estética más artificial. La dicotomía naturaleza/modernidad se encuentra también en el léxico usado.

En conclusión, el sistema descriptivo fundamenta, hasta en sus formas más elementales, el mensaje moral de la novela, que funciona mediante binarismos: es preferible la dignidad que otorgan los bienes morales a la corrupción del dinero y sus opulencias.

Los parientes ricos cumple con los postulados descriptivos de la novela realista: los espacios interiores y exteriores, la configuración del rol femenino, la vista panorámica, etc. Sin embargo, no es un realismo exacerbado, que pinte la “cara fea” de la realidad. Si bien la historia es trágica, lo terrible es la historia del amor contrariado entre Elena y Juan, y el sacrificio de Margarita a sus sueños amorosos con Alfonso. Esto último es de índole romántica, más que realista: el sacrificio de la mujer virtuosa que redime, a través de su sacrificio amoroso, la honra de la familia. En sí, *Los parientes ricos* pertenece más a lo que llamamos realismo romántico. Es decir a la “serie de novelas donde, al amparo de influencias hispánicas o francesas, el tema de una pasión amorosa exige como contrapeso lo que se considera retrato crítico de una sociedad” (Rodríguez, 2015, p.113).

Por ello, la configuración de los personajes también es romántica: la mujer redentora (Margarita), la mujer trágica (Elena, “la ceguezuela”), el seductor (Juan) y el amante poeta (Alfonso).

Asimismo, a lo largo del texto hay algunos indicios de esta hibridez. Cuando Margot y Alfonso hablan sobre su última desventura amorosa, como si fuera una “novela”, Alfonso menciona que el realismo y lo romántico no son contradictorios:

- ¿Realista?
- Sí, y de buena cepa... Más bien, romántica.
- ¿Romántica y realista?
- No son términos antitéticos. (Delgado, 2010, p. 235)

Asimismo, hay escenas de buena cepa romántica: por ejemplo, cuando Margot descubre su pasión amorosa por Alfonso, Pluviosilla es presa de una tormenta que cimbra la casa de doña Dolores.

La novela, entonces, participa de ambos elementos, pero siempre afianzada en el realismo: vemos una pugna entre el romanticismo y el realismo, aunque este último sobresale mayormente. Nada se conserva con pureza, con naturalidad, y, al final, es el interés por lo superficial lo que triunfa en un mundo materialista. Por ello, en la pugna entre los espacios (la provincia, que representa un pasado idílico; la ciudad, la modernización) también se observa esta lucha entre las estéticas: una estética romántica, con sus personajes estereotipados, frente a una estética realista, en la que el espacio termina mostrando cómo la irrupción de la modernidad corrompe. La pugna es llevada a sus últimos resquicios también en lo estructural, en el léxico usado: los adjetivos referentes a un espacio natural en las flores de Pluviosilla, frente a los adjetivos de la civilización en la mesa de los parientes ricos. No obstante, el realismo sobresale tanto en el léxico como en el argumento: la ciudad avasalla, corrompe. Asimismo, la caracterización del espacio se realiza a partir de recursos descriptivos de estética realista.

Sobre el costumbrismo, cabe decir que no hay una especial imbricación en la novela. Acaso, algunos cuadros de costumbres cuando se describe la iglesia y las festividades locales de Pluviosilla y ciertos rasgos de costumbrismo romántico.

El culto a Santa Marta no tenía rival en toda la ciudad... ¡Qué había de tenerle! Si de ordinario era decoroso y decente, en las grandes solemnidades, en la fiesta de la virgen de Lourdes, en los días principales de la Semana Santa, en la festividad de los Dolores de Nuestra Señora, el Viernes de Lázaro y la noche de Navidad, el templo aparecía magnífica y regiamente decorado... (Delgado, 2010, pp. 106-107)

Yliana Rodríguez menciona que la contraposición entre industrialización y naturaleza también es un rasgo costumbrista, puesto que el costumbrismo, en específico, el costumbrismo romántico, tendía a la idealización de un modo de vida tradicional no contaminado por el espíritu burgués, el capitalismo, etc. (Rodríguez, 2015, pp.125-126). Esta característica se encuentra en la novela y también el interés por evidenciar que las buenas costumbres y la moral son lo más importante. Sin embargo, dichos aspectos quedan subyugados a la exacerbación de los aspectos de la realidad citadina y la manera en que el espacio modifica a los personajes.

Respecto al naturalismo, no hay una presencia clara en el texto. En general, la novela está construida bajo los estándares del realismo romántico, con algunos

elementos costumbristas. Sin embargo, la construcción del espacio y la estructura de la novela se inclinan, mayoritariamente, hacia el realismo, a pesar de compartir con *La Rumba* y *Los fuereños* el eje de construcción ciudad/campo.

3.4 Santa

Características generales: aspectos realistas, costumbristas, y naturalistas a través del espacio

Santa es una novela del mexicano Federico Gamboa, escrita en Guatemala entre el 7 de abril de 1900 y el 14 de febrero de 1902. A diferencia de las novelas anteriores, que fueron publicadas periódicamente, *Santa* apareció íntegra, como una obra cohesionada constituida por dos partes; y causó una gran controversia al momento de su publicación, lo que convirtió al libro en un *best seller* y al autor, en un referente de la literatura mexicana (Glantz, 2010, s/p).

La historia retrata la vida de Santa, una joven que se ve orillada a convertirse en prostituta, después de ser expulsada de su hogar, en San Ángel. Al asentarse en la ciudad de México vive un proceso de transformación: de joven campesina a prostituta cotizada. A la par de su fama comienza su degradación física y moral, que trae como consecuencia su pobreza y posterior muerte. A lo largo de la historia interactúa con una serie de personajes que acentúan el ambiente sórdido y la acompañan en este proceso de cambio.

El narrador heterodiegético, que pretende ser objetivo, hace gala de descripciones en un marco realista, pero con un marcado tinte moral. Generalmente, la narración está dispuesta para propiciar una reflexión en torno a los comportamientos de los personajes, sin hacer uso de amplias digresiones. En ese sentido, guarda una estrecha relación con las novelas antes revisadas; especialmente, con *La Rumba*. En general, el narrador emplea ciertas herramientas para hacer notoria su presencia. Una de ellas es la de la locución, en la que “a la pregunta retórica dirigida hacia un supuesto interlocutor pueden unirse locuciones típicas de la narración oral que refuercen la sensación de presencia del lector ante la acción” (Prendes, 2003, p.229). Por ejemplo: “¡Cosa más rara!...” (Gamboa, 1979, p. 206), o “Rubio no la amaba con vehemencia, ¿y qué?” (Gamboa, 1979, p.261). Asimismo, estas locuciones pueden estar dirigidas a subrayar el carácter moral de los actos y, al mismo tiempo, enunciar la postura del narrador frente a ellos, al pronunciarse “sobre la maldad o bondad de sus acciones” y formular “sentencias de

alcance general como juicio necesario tras los hechos concretos narrados” (Prendes, 2003, p.230). Por ejemplo: “¡Caída!, ¡Caída la codiciaban!, ¡caída soñábanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa!” (Gamboa, 1979, p. 75).

Esta forma de narrar será marcada por la crítica posterior como un defecto, puesto que el señalamiento moral se hallará en la novela de manera constante y, de cierta forma, será en un tono invasivo:

Adolecen de exceso de detalles y a veces de interrupción de la acción para describir una escena no necesaria al movimiento del relato. Pero donde flaquean con más frecuencia es en la moralización —resultado casi inevitable de la novela de tesis— y en la explicación de ciertas características de sus personajes por la teoría de la herencia, cuando se podría haber encontrado otra más sencilla y razonable. (Warner, 1953, pp. 107-108)

La voz narrativa, entonces, tenderá al señalamiento moral y a una participación activa al hacer uso de locuciones y frases que indiquen su presencia en el texto.

La historia comienza *in media res*, con sólo un salto en el tiempo, apenas para recordar el pasado idílico de Santa. El título de la obra hace referencia al nombre de la prostituta. “Santa”, sin embargo, también funciona en un plano irónico, debido a la profesión de la protagonista.

Los personajes son múltiples, pero los que tienen mayor participación son pocos. Comencemos por la protagonista: a diferencia de los personajes estereotípicos que hemos observado hasta el momento, en Santa sí observamos cambios conforme la historia se desenvuelve. Santa se transforma a través del arco narrativo del relato: a la par del desarrollo de la historia se notan cambios en su aspecto físico y su comportamiento moral que implican un proceso de decadencia. En un comienzo, es una niña todavía, y no hay mayores indagaciones de su aspecto corporal hasta que comienza la adolescencia y, con ellos, su desarrollo físico.

El físico de Santa es descrito a través de una experiencia sensorial sexualmente muy explícita, como es común en el realismo y, sobre todo, en el naturalismo: “¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña, oh, pero mucho más —y no hace tanto tiempo que lo era—, lucen ahora dos botones de rosa

y tiemblan y le duelen al curioso palpar de sus propios dedos?” (Gamboa, 1979, p. 47). Esta manera de describir se conservará a través de los cambios físicos de Santa, con lo cual, el narrador acentúa el cuerpo y su tangibilidad. Esto es importante, puesto que la novela pretende recalcar el carácter voluptuoso del ambiente que rodea a Santa.

En este mismo tono, los cambios en el comportamiento de Santa también son señalados. En un principio, se retratan diversas escenas en las que Santa actúa con pudor y timidez, hasta llegar al punto en que se muestra como prostituta consumada:

Pegada a la pared sentábase Santa, ya con distinciones, modales y palabras de mujer “lanzada” que sabe lo que se pesca. Ni trazas de lugareña le restaban, que su colorete era de buen tono, irreprochable el pergeño, de dieciocho quilates el oro de sus alhajas, de magníficas aguas sus brillantes, y egipcianos los cigarrillos que fumaba. Sabía componer un menú y pedir Mumm extraseco, regañar con los mozos y reñir en cualquier parte. (Gamboa, 1979, p.107)

En general, Santa será un personaje continuamente explorado en distintos aspectos, pues tanto su cuerpo, como su carácter tienen un gran peso en la historia y en la construcción del espacio.

Otro personaje importante es Hipólito, del que también se resaltarán su físico, sobre todo, su ceguera. Hipólito es el pianista que conoce Santa en el prostíbulo y quien, al ser ciego, es el único que muestra un interés distinto al de los personajes masculinos que la rodean. El enamoramiento que se desarrolla en la novela tiene rasgos de romanticismo: un amor idílico que no logra consumarse en un acto carnal. Asimismo, como personaje indiferente a los rasgos físicos de Santa, suele asociarse a una idea romántica del valor del espíritu sobre el cuerpo. Podríamos considerar, entonces, que Hipólito es un personaje estereotípico de índole romántica, una especie de Quasimodo, por lo que a lo largo del arco narrativo no veremos un cambio de actitud. No obstante, a pesar de esta configuración, tanto la ceguera de Hipólito como su pertenencia al prostíbulo no lo dotan de cualidades enteramente positivas. También él es descrito en tono oscuro: “¡Qué lindamente tocaba y qué horroroso era!... picado de viruela, la barba sin afeitar, lacio el bigote gris y poblado, grueso el cuello y la quijada fuerte” (Gamboa, 1979, p.36). Se nos dibuja ciego y

repulsivo, lo que se contrapone con la belleza de la protagonista. Hipólito siempre está acompañado de su lazarillo, Jenaro, un muchacho de la calle que también es su mandadero y acompañante, perfilado como un pícaro.

Otro personaje que cobra relevancia en el texto es “el Jarameño”, un torero y amante de Santa, quien la saca del prostíbulo durante un tiempo y la lleva a vivir con él al hotel Tívoli. Por supuesto, el amancebamiento no funciona: pronto Santa le es infiel al torero, el cual, ante la evidencia, casi la mata. El Jarameño es español, de ascendencia árabe, moreno y de pasiones fuertes, impulsivas; sus rasgos físicos denotan esta fuerza: “La sujetó por una muñeca con garra de hombre fuerte, pero sin lastimarla, al contrario, acariciándola con esa misma fuerza que se mostraba apenas y prometía un apoyo hercúleo, primitivo, bestial” (Gamboa, 1979, p. 86). Según Manuel Prendes, “la sangre española guardaría desde la época medieval vestigios de la raza arábica, para manifestarse en el español y el hispanoamericano como una acentuación de su barbarie, de su sensualidad y, a la vez, de su indolencia” (2003, p.194).

Al igual que Hipólito, también es un personaje estereotípico, por lo que sus acciones resultan acordes a lo que representa: un hombre de naturaleza salvaje. Por lo tanto, su constitución también es de naturaleza más romántica que realista:

Su pronunciación andaluza, su bravuconería, su desparpajo, su apasionamiento en el amor y el odio (pretenderá matar a Santa cuando ésta le sea infiel) o sus supersticiones lo acercan más al estereotipo romántico del torero que a un individuo de carne y hueso. (Prendes, 2003, p. 204)

Fuera de estos personajes centrales se encuentra la familia de Santa: la madre y los hermanos. Los tres conforman el seno familiar que abandona Santa después de la deshonra y, de alguna manera, constituyen el ejemplo de una vida idílica con los valores adecuados: gente pobre, pero honrada. Viven en San Ángel, en la zona campestre y rústica; los hermanos trabajan en una fábrica cercana y la madre se encarga de las labores del hogar. La madre funge como una especie de matriarca de la familia y un representante de valores religiosos. Después del aborto de Santa queda remarcada esta función; la madre es una mujer “sacra”, por lo que debe repudiar a su hija, puesto que ya no cumple con los valores establecidos para la comunidad. Santa, al ser expulsada del hogar, es expulsada del “paraíso” hogareño:

“Volvió el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la mandara irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos” (Gamboa, 1979, p.71). En ese sentido, el hogar conformado por estos tres personajes cobra un matiz edénico.

En el prostíbulo, los personajes que tienen una figura de autoridad son Elvira y Pepa, las matronas del sitio. Especialmente Elvira, la mujer española que regenta la casa. Elvira es quien le ofrece trabajo a la protagonista, cuando la encuentra en la feria de San Ángel, y representa el papel de la prostituta vieja e “institutriz” de Santa, a quien le otorga “un catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna y de la casa elegante” (Gamboa, 1979, p.29). Sobre el físico de Elvira también se nos dan amplios detalles, sobre todo los referentes a su cuerpo viejo, como una especie de profecía sobre el futuro de Santa: “E impúdicamente se levantó el camión, con trágico ademán triste, y Santa miró, en efecto, unas pantorrillas nervudas, casi rectas; unos muslos deformes, ajados, y un vientre colgante, descolorido, con hondas arrugas que lo partían en toda su anchura...” (Gamboa, 1979, p. 24). Estas descripciones corporales nos otorgan información del lugar: la decadencia de la prostitución se manifiesta en el cuerpo de quienes habitan el sitio. Al final, Elvira y Pepa no son figuras que puedan proteger a Santa: tan pronto comienza su declive, la abandonan a su suerte. Santa, a través de los ojos de Elvira, se nos presenta como una posesión más de la casa de citas, por lo que no tienen una preocupación mayor por ella, más allá del uso de su cuerpo.

Otros personajes con alguna participación en la historia son los otros amantes de Santa. Uno de ellos es Marcelino Beltrán, el alférez que la seduce y la embaraza, provocando el posterior rechazo de su familia. Es la figura típica del seductor. Militar itinerante, se percata de la ingenuidad de la joven y no tiene reparos en abandonarla tan pronto la posee. Tanto él como el regimiento, representan un elemento irruptor en San Ángel, el hogar de la protagonista.

El último amante es Rubio, quien también pretende vivir en amasiato con Santa, pero cuya relación no trasciende por los celos y desprecio de Rubio, así como las infidelidades, el alcoholismo y la enfermedad de Santa. La interacción con

este personaje sirve para reafirmar el hecho de que es imposible una regeneración después de vivir en el prostíbulo.

En conclusión, los personajes suelen ser estereotípicos y sus actitudes corresponden al papel que representan, a excepción de Santa, quien sí tiene transformaciones a través de la novela. Asimismo, las descripciones físicas y comportamientos tienen correspondencia con el espacio que habitan; estos espacios suelen estar relacionados con decadencia e inmoralidad, temas imperantes en toda la obra.

El espacio, entonces, tiene un papel fundamental en la configuración de los personajes, por lo que el ambiente de decadencia se imprime a través de las herramientas descriptivas, tanto con los personajes como en su configuración espacial. Es decir, la decadencia está presente en todos los ámbitos.

No obstante, el ambiente de decadencia no es similar a las novelas que hemos revisado hasta el momento. En un principio, el binarismo campo-ciudad, que ponía tanto énfasis en los elementos decadentes de la ciudad, en contraposición al ambiente campestre, se configura de manera distinta. Esto ocurre porque, según revisaremos en el presente análisis, *Santa* no corresponde a la misma estética que las novelas anteriores: *Santa* es de corte más romántico que realista o naturalista. Veamos por qué a través del análisis del espacio.

Comencemos por el campo y la naturaleza. La provincia o periferia, en este caso, está representada por Chimalistac, el pueblo en el que Santa crece y que representa un hogar idílico, el sitio natural en el que puede crecer sanamente: “Por todas partes aire puro, fragancias de las rosas que asoman por encima de las tapias, rumor de árboles y de agua que se despeña en las dos presas” (Gamboa, 1979, p.46). La metáfora del edén es clara: Chimalistac es un sitio de armonía, pureza y abundancia. La naturaleza es profusa, abundante, fértil, sitio aún virgen, al igual que la protagonista.

Con las irisaciones que emanan del río, con el aroma que las flores despiden y la fragancia que respira la naturaleza toda —sin contar gorjeo de aves, rumbos de ramas y murmullo de ondas—, hay algo impalpable que flota y asciende cual oración sin palabras, que la tierra, la eterna herida, pensara y elevara a cada despertar; honda acción de gracias mudas por haber escapado, una noche más, al cataclismo con que vive amenazada y que

traidoramente ha de venir a mutilarla y a aniquilarle su sagrada fecundidad infinita de madre amantísima... (Gamboa, 1979, p.51)

No obstante, la virginidad de Santa y el espacio que la rodea, siempre hay una impronta de peligro, puesto que el ambiente se retrata como un medio natural pero también salvaje, un sitio en el que la muerte está presente: “Por donde quiera matorrales que desgarran la ropa; amenazas de que una víbora nos asalte o una tarántula se nos prenda; y los que es más lejos, algo peor; los gatos monteses y los tigres y la muerte” (Gamboa, 1979, p.53). Entonces, Chimalistac se nos pinta como un sitio edénico, pero amenazante —en tanto salvaje— y amenazado —en tanto ser “mutilable”—; un *anima mundi*: “como un árbol en el que todas las cosas confluyen a través de las ramas, formando una solidaridad orgánica” (Argullol, 2008, p.39). La vida y la muerte conviven armónicamente en Chimalistac, como un todo orgánico, en el que el mayor peligro es la naturalidad misma de la muerte, pero no la corrupción.

Justo en este ambiente de fertilidad, tanto del espacio como de la protagonista, llega un elemento disruptor: Marcelino. Y con ello, el tono de la narración se transforma y se observan otros recursos narrativos que van encaminados a señalar la “contaminación” del edén.

En la retrospectiva que señala las causas que condujeron a Santa por la vía de la prostitución, sus acciones y conductas iniciales muestran una compenetración total con la naturaleza que se revela como emanación o proyección divina; este orden armónico comienza a alterarse al aparecer Marcelino, el elemento disruptor, cuyos valores y conductas están regidos por las leyes del intercambio. (Bobadilla, 2006, s/p)

Marcelino representa el motivo por el que Santa será expulsada de este mundo idílico, a manera de fruta prohibida, y también como el elemento de modernidad que no pertenece al edén, “el hombre civilizado”, corruptor. También, su presencia hará que la configuración descriptiva cambie, precisamente en el lugar en el que ambos cometen “el pecado”: el Pedregal. Resalta la descripción del Pedregal porque se convertirá en una metáfora del inicio de los males de Santa.

Asimismo, el lenguaje con el que se describe el Pedregal roza el lenguaje judicial: “Fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón” (Gamboa, 1979, p.61). El

ambiente, entonces, cobra el cariz de ser un “observador” indiferente a la tragedia de Santa:

Claro, ni quien los fiscalizara en las soledades ésas —que no eran fiscales los pájaros que volaban al aproximárseles la pareja, ni las ramas de los arbustos, ni los crispados brazos de los árboles que se secreteaban Dios sabe qué asuntos, en su mágico idioma druídrico de roce de hojas y murmurar de cosas. (Gamboa, 1979, p.61)

El Pedregal se convierte en una metáfora de Santa y su carrera hacia la muerte. En un diálogo futuro, Santa reconoce esta cualidad del lugar en el que creció.

Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca, ¡ni quien me detenga!, aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... ¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra?... Porque yo muchas veces, cuando criatura, la lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas logran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo... Luego también me comparo a una piedra, porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos ni nada, y de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios... ¡Ya vio usted que me sucedió en la iglesia! (Gamboa, 1979, pp. 132-133)

Esta cita, cuan larga es, engloba algunas constantes que se notarán a lo largo de la novela. En primer lugar, el destino trágico de Santa. La piedra rodante es una metáfora sobre cómo Santa irá en detrimento, en cuerpo y moral. Como piedra lanzada por una mano anónima, Santa está destinada a tener un fin hasta hacerse “invisible”, es decir, hasta su propia muerte. Esto no es otra cosa que la escisión que sufre el héroe romántico ante la expulsión del Edén. La mano anónima es el dios que la expulsa del lugar idílico (Chimalistac), por la desobediencia.

Otro elemento que puede recuperarse de la cita es la ruptura por el golpe de la piedra ante “las peñas”, algo más grande que la piedra, y la indefensión de las piedras, puesto que no hay ramas que “las defendieran”. Estos recursos también corresponden a la estética romántica: la prosopopeya y el patetismo. Por otro lado,

las peñas también pueden simbolizar el espacio del que se rodeará Santa: los burdeles y la misma ciudad con su clase política y social como esas peñas, y la ausencia de ayuda a la que se verá expuesta la protagonista. De esta manera, la metáfora también conecta con la crítica al ambiente social que rodea a Santa. Por último, la metáfora es contundente cuando Santa equipara a la piedra con la prostituta: un ser que no debe sentir, que debe aguantar, que debe ser de piedra. El Pedregal, así, cobrará un valor simbólico: como origen de los males y como prolongación y metáfora del futuro de la protagonista.

En resumen, la naturaleza tendrá estas dos facetas tan afines al romanticismo: el sitio idílico, edénico; y la naturaleza amenazadora, indiferente ante la tragedia del hombre, quien osa romper su armonía. Argullol define estas dos naturalezas como naturaleza saturniana y naturaleza jupiteriana:

Por un lado, como una naturaleza saturniana, alejada, inalcanzable, suavemente inmóvil, perdida para siempre para el hombre; por otro como una naturaleza jupiteriana, como el gran poder destructivo, como el infinito negativo que, con brutal convulsión, se abate sobre el hombre. Una, nostálgica y dolorosamente, le recuerda la hermosa inutilidad de los sueños, el abandono de los antiguos dioses, la definitiva erradicación de la primigenia unidad. La otra, amenazadoramente, le trae a la memoria la dureza con que el rayo de Zeus cae sobre las cabezas de quienes, desafiando su destino, desafían la auténtica y débil situación del hombre en el transcurrir del Universo. (Argullol, 2008, p.333)

Chimalistac representaría en principio la naturaleza saturniana. No es raro, por lo tanto, que la historia comience *in media res* y que el pasado de Santa llegue a nuestros oídos a través del relato que le hace al ciego Hipólito, como una reminiscencia. Esta dualidad de la naturaleza saturniana y jupiteriana estará presente en otro elemento que tendrá vasta participación como categoría sensitiva y como metáfora: el agua. Tampoco es extraño que el agua sea un elemento significativo. De hecho, el agua (o el mar) es uno de los grandes tópicos del romanticismo, que concibe la angustia existencial del hombre como un naufragio: El mar, por lo tanto, también tendrá esta concepción saturniana y jupiteriana.

El acoso de la naturaleza jupiterina y el alejamiento de la naturaleza saturniana acrecientan el naufragio del hombre: es lógico que la iconografía romántica conceda al mar un lugar privilegiado; tanto al mar turbulento y amenazador, cuanto al mar calmo e insondable, espejo de la pérdida

belleza. La violencia destructiva del mar, vinculada a la tradición mítica de la furia de Poseidón, es uno de los principales temas de lo que podría calificarse de «plástica romántica». (Argullo, 2008, p. 334)

Así, la única ocasión en que el agua posee una naturaleza saturniana es cuando está presente en Chimalistac, dado que es el sitio edénico. En primera instancia, existe un río en Chimalistac en el que Santa amenaza con aventarse por si ocurriese el abandono: “Diríase del río, según lo negro que se divisaba, que más era de tinta que de agua, y que el ruido que producía era un suspiro interminable y tétrico” (Gamboa, 1979, p.64). Este río se dibuja como un sitio tenebroso, con los recursos retóricos del romanticismo (prosopopeya y patetismo); pero río, al fin y al cabo, contenedor de un elemento purificador. El suicidio ahí sería la única alternativa para que Santa pudiera purificarse y reintegrarse al edén. Este río purificador también tendrá participación cuando ocurre la redención de Santa, en Chimalistac, durante su sepultura: “tan melancólico y desvanecido, cual si las ondinas quiméricas de sus aguas se impusieran la poética tarea de arrullar a los cuerpos que descansan, y entonar, dulcísimamente, la balada de la muerte...” (Gamboa, 1979, p.324)

Fuera de ese momento purificador, el agua y sus metáforas serán de naturaleza jupiteriana. Por supuesto, esta naturaleza destructiva estará presente en la ciudad. Sin ir más lejos, el otro río es la metáfora de la prostitución:

Ya que no había tenido el valor de arrojarse al río de su pueblo, que le brindaba muerte, olvido, la purificación quizá, y sí había tenido la desvergüenza de tirarse a éste en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio, ¡debería acabar de ahogarse y de perecer en el revuelto limo de su fondo! (Gamboa, 1979, p.71)

El agua, entonces, deja de tener relación con el edén, para convertirse en un río “fangoso”, la prostitución en que la protagonista tenía que “ahogarse” y “tocar fondo”. De manera similar a la metáfora de la piedra, el “limo” del río también representará la muerte y decadencia. Será entonces la naturaleza brutal quien estará detrás de todas estas acepciones.

El agua también estará presente a través de la lluvia. Representará la cárcel que impide a Santa huir del burdel:

Santa miró a la calle, por cuyo centro el agua imitaba una cortina de gasa interminable que se desarrollara de muy alto, inclinándose a un lado, y a la

que la luz eléctrica de los focos que el viento mecía, entretejiera, mágicamente, hilos de plata que se desvanecían dentro de los charcos bullidores y sombríos del adoquinado. (Gamboa, 1979, pp.34-35)

El agua impedirá la marcha de Santa, y con esto de nuevo se retorna al *anima mundi*, a la naturaleza animada que interviene en contra de la protagonista, casi como un designio de los dioses.

Para finalizar con el agua y sus representaciones cabe incluir una última metáfora, que es de particular importancia en el texto: la relación entre la ciudad y el huracán. Es interesante porque ya hemos mencionado que el agua, en especial, el mar, es una representación más del carácter dual de la naturaleza. Para los románticos el mar es la representación de la vida, que puede llegar a ser un caos cuando se rompe su armonía: “Junto a este mar jupiterino y devastador la pintura romántica imagina el «otro» mar: al mar pacífico, armónico y distante que, nostálgicamente, le evoca una plenitud que se le hace inasequible” (Argullos, 2008, p.335). En *Santa*, el mar pacífico es Chimalistac. La ciudad es el mar de la tormenta y la destrucción, y, a través de una metáfora hilada, queda muy claro: justo en el momento más emblemático de la novela, el grito en el zócalo, el narrador nos conduce hacia una representación tempestuosa de la ciudad:

Desde que desembocaron en la ancha avenida Juárez, divisaron las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz, sin transitar de vehículos, insuficientes para encauzar entre sus dos aceras aquel encrespado y movedizo mar de gente que se encaminaba a la plaza de armas. Por sobre las cabezas, veíase, aquí y allí, chiquillos del pueblo encaramados a las espaldas del papá; guitarras que parecían caminar sin dueño, caídas de lo alto, y flotar a la ventura de esas ondas revueltas, policromas, incesantes. (...) Las calles de Independencia, a las que salieron luego de atravesado el callejón de López, también alimentaban su océano, con agravamientos de tranvías y carruajes, que a modo de pequeños barcos sin timón, circulaban trabajosamente, ora con pausas o detenciones que eran saludadas con la algazara de sus tripulantes, ora con repentinas embestidas que hendían las olas y abrían un surco borrado al minuto por el flujo y reflujo de la multitud que los silbaba amenazadora, agresiva, con manifiestas ganas de armar bronca. (Gamboa, 1979, pp. 92-93)

La metáfora es bellísima y extensa, abarca una escena completa, por lo que sólo revisaremos estos fragmentos para entender cómo se construye. En primer lugar, desde el principio se habla de un “mar de gente”, pero a través del uso de ciertas

palabras que le dan esa iteratividad, se construye la idea del mar, sobre todo con verbos y adjetivos que denotan movimiento: “desembocaron”, “divisaron” “transitar” “encauzar” “encrespado” “movedizo”. Después, también se brinda la sensación de flotamiento: “guitarras que parecían caminar sin dueño”, “flotar a la ventura de esas ondas revueltas, policromas, incesantes”. Por último, se hace referencia a la navegación al equiparar a los tranvías y carruajes con “pequeños barcos sin timón”, a la deriva de “las repentinas embestidas” que “abrían surcos”. Así, a lo largo de varias páginas. Acorde a esta exposición de la naturaleza, del mar embravecido que representa la ciudad, observamos el sufrimiento de Santa. Sufre con el patetismo del personaje romántico, expuesto a su subjetividad y a los efluvios del espacio: “Santa, muy por la bajo, llora; probablemente su sensibilidad de mujer ha vibrado demasiado” (Gamboa, 1979, p. 99).

El caos, entonces, es la representación de la naturaleza destructiva y, de manera, coherente, se manifiesta en la ciudad. La ciudad, que es un caos y un laberinto, en esta ciudad es donde se manifiestan los aspectos más realistas de la novela. Hasta el momento, hemos visto que Chimalistac es el sitio de la naturaleza edénica, que se contrapone a la ciudad, como lugar de decadencia y corrupción. En este sitio de decadencia, existe la naturaleza, pero en su aspecto más destructivo y, muchas veces, “como una mano anónima” que empuja a Santa hacia el desgaste y la muerte. Entonces, podemos concluir que el binarismo campo-ciudad no está construido de la misma manera que en las novelas anteriores. En la estética realista o costumbrista, el campo, como sitio de virtud, aunque también de atraso, queda contrapuesto a la ciudad, como lugar de corrupción, pero también de modernidad. En Santa, el eje es la degradación citadina contrapuesta al pasado idílico. Se *piensa la ciudad* de manera distinta. Los personajes no pretenden “encajar en la ciudad” y sus costumbres. La motivación de Santa no es “volverse una rota” o “afrancesarse” (aunque al final termina “refinándose” en la extraña medida que ofrece la prostitución), más bien, es terminar de “enlodarse”, cumplir un ciclo de decadencia. La ciudad y sus prostíbulos son los últimos sitios en que rueda “la piedra” en que se convierte Santa. Es el destino de lo degradado.

La ciudad, en *Santa*, está configurada de diferentes maneras. Como ya lo vimos antes, hay múltiples elementos románticos, pero también hay elementos realistas, principalmente los asociados a un uso del lenguaje. En primer lugar, abundan los referentes extratextuales. Esto ha dotado a la novela de un gran atractivo histórico, por la cantidad de sitios retratados en el imaginario de Gamboa: el Hospital Morelos, las calles de Independencia y Revillagigedo, el hotel Tívoli, el Zócalo, Chapultepec, etc.

A diferencia de las novelas anteriores, estos referentes extratextuales no se contraponen al campo, cuya construcción también parte de un referente extratextual: Chimalistac, Santa Fe, el Pedregal. Es decir, no ocurre como en *Los fuereños*, cuyos referentes (el zócalo, por ejemplo) se contraponen con la construcción de una población provinciana de ubicación incierta. O como en *Los parientes ricos*, que contrastaba un referente extratextual (la Ciudad de México) con un intratextual (Pluviosilla). En *Santa*, la mayoría de los lugares tienen referentes extratextuales, lo que podría insinuar un mayor apego a la “realidad”.

Asimismo, entre los elementos realistas, se encuentran ciertos binarismos, que tienen similitud con las novelas anteriores; con *La Rumba*, sobre todo. Por ejemplo, la contraposición entre luz y sombra, en la comparte el símil de la mariposa que se “quema” en la luz de la modernidad: “y la muchacha, mariposa del campo, no pudo substraerse a la flama que le fingía el vicioso y descuidado mancebo” (Gamboa, 1979, p. 59).

Hay una serie de recursos empleados en ambas novelas. Por ejemplo, la ciudad como “imaginario sonoro”. *Santa*, al igual que *La Rumba*, abunda en descripciones sobre los sonidos y los “ruidos” de la ciudad.

Del taller de los monumentos sepulcrales, de las cobrerías italianas y de La Guiralda salían, alternados, los golpes de cincel contra el mármol y contra el granito; los martillazos acompasados en el cobre de cazos y peroles; y el eco del hacha de los carniceros que unas veces caían encima de los animales, y encima de la piedra del tajo, otras. (Gamboa, 1979, p.18)

Descripciones como esta son abundantes. Aunado a ello, hay una serie de ruidos asociados con el agua que están muy presentes a lo largo de toda la novela. Como vimos antes, el agua es un elemento constante, por su significado romántico,

por lo que no es raro que se encuentre también como categoría sensible. En resumen, la ciudad será imagen y sonido.

Otro binarismo interesante es lo referente al adentro y al afuera. Al igual que en *Los parientes ricos*, en la ciudad no habrá sitios seguros: el adentro es el prostíbulo o los hoteles y comedores que Santa frecuentará. El adentro, de hecho, es aún más siniestro: son las casas que permiten la “corrupción”. No obstante, hay un lugar que no tienen la misma connotación negativa: La Guipuzcoana, la casa de huéspedes donde Santa se va a vivir con el Jarameño.

Retomando la metáfora del agua, esta se conserva a través de otra metáfora interesantísima: el idilio entre Santa y el Jarameño, y su estancia en la Guipuzcoana, se conciben como una especie de nave a la que se ancla la protagonista. De entrada, la Guipuzcoana es descrita como una nave:

La Guipuzcoana, Gran Casa de Huéspedes Española —según rezaban el rótulo pintarrajeado de sus balcones y el letrero del primer descanso de su escalera—, como fragata de alto porte apagaba sus luces, cerraba sus escotillas y se arrebujaba en el silencio sin detener su andar, tripulada por aventureros, a los que no amedrentaba la lejanía de la costa, ni lo molesto de los tumbos, ni lo hambriento y traicionero de las olas que por igual mecen las ambiciones y los desfallecimientos, a los fuertes que a los débiles, las osadías y las desesperanzas...(Gamboa, 1979, p.178)

Más adelante se describe como la “embarcación” que tripula por la “vida frágil”. En el mar proceloso que es la ciudad, la Guipuzcoana es una nave, un sitio en el que Santa, por un momento, parece estar segura. De hecho, el desarrollo de este segundo enamoramiento ocurre a la par que un cambio en el tono de la narración. De pronto, lo ocurrido dentro de la Guipuzcoana se torna humorístico, los habitantes, sus dinámicas, la exposición del habla española y sus hábitos tienen un toque costumbrista. Frases como: “gachó” “soy andalú de Aracena” “por mi salú” son soltadas, la patria española es discutida entre sus habitantes en tono jocoso, se remarcan los distintos acentos de los personajes, y lo referente a las diversiones españolas es explicado a detalle. Por ejemplo, la vestimenta del torero y el ritual que precede a las prácticas taurinas, así como las supersticiones de los mismos.

Es interesante que, a un cambio de espacio, parece corresponder un cambio en el tono de la narración y, también de género. Por ejemplo, Chimalistac

está asociado al romanticismo, el realismo a la ciudad y, en el caso de la Guipuzcoana, un sitio cerrado pero no corrupto, una *nave* dentro de la ciudad laberíntica, hay una exploración del costumbrismo. En cierto modo, el tono se atenúa cuando Santa se encuentra en un sitio más favorable: este segundo enamoramiento y el lugar en el que se desarrolla, constituyen una veta más amable de la ciudad a la par que los sentimientos de la protagonista también son más “puros”. Inclusive, el cuerpo de Santa es descrito como un retorno a la naturaleza, no como carne “corrupta”: Su “anca” como “montaña principal”, el hombro como “montaña menos alta”, sus cabellos como “encrespada catarata”, su cuerpo como “cordillera humana”, etc. (Gamboa, 1979, p.190).

Por supuesto, esta construcción está íntimamente relacionada con el romanticismo y la subjetividad de los personajes. Santa, al estar en contacto con el amor, tiene un leve retorno a la naturaleza “fecunda” y, por ende, será descrita con mayor benevolencia.

También es interesante reflexionar que, en la Guipuzcoana, Santa es el elemento irruptor, puesto que los habitantes de la casa son extranjeros y, fuera de la dueña, son masculinos. Ahora es Santa quien “corrompe” la armonía.

Fuera de esta asociación de Santa con la Guipuzcoana, a lo largo de toda la historia, el cuerpo de la protagonista será asociado con la ciudad corrupta. Este es otro elemento de carácter realista. Santa no es otra cosa que la ciudad moderna y sus malformaciones:

Una noche excepcional, en que Santa considerábase reina de la entera ciudad corrompida; florecencia magnífica de la metrópoli secular y bella, con lagos para sus arrullos y volcanes para sus iras, pero pecadora, pecadora, cien veces pecadora; manchada por los pecados de amor de razas idas y civilizaciones muertas que nos legaron el recuerdo preciso de sus incógnitos refinamientos de primitivos; manchada por los pecados de amor de conquistadores brutales, que indistintamente amaban y mataban; manchada por los pecados de amor de varias invasiones de guerreros rubios y remotos, forzadores de algunas de sus trincheras y elegidos de algunas; de sus damas; manchada por los pecados complicados y enfermizos del amor moderno... (Gamboa, 1979, p.116)

La cita es clara. Santa es el cuerpo que se ha manchado por las “invasiones”, la ciudad que ha sido “conquistada” por elementos ajenos a ella. Esta es una

referencia a la modernidad y lo que trae consigo: la pérdida de sus elementos naturales que, en Santa, es el cuerpo de la protagonista y su virginidad. Se hace una asociación entre prostitución/corrupción citadina/modernidad.

Ahora bien, conocemos la ciudad por la misma movilidad de Santa. Recordemos que, según María Teresa Zubiaurre, en el realismo, la mujer pública es aquella que tiene mayor movilidad, puesto que las mujeres “adecuadas” pertenecen a los interiores: “la movilidad social y geográfica inevitablemente va acompañada de un claro matiz peyorativo. Sólo a la mujer “pagada” y pública, nunca a la mujer “honesta”, le está dado hacer de personaje gozne” (Zubiaurre, 2000, p.99). Así, el recorrido de Santa por los prostíbulos y la ciudad está en consonancia con las características realistas de la mujer “pública”.

Otros elementos realistas que observaremos en la novela son el uso del inventario y la enumeración. En múltiples ocasiones, se describirá enumerando los elementos que constituyen un escenario, casi siempre con la misma redundancia semántica, encaminada a evidenciar un espacio decadente.

En cuanto al naturalismo, hay algunos aspectos que corresponden a esta estética: la descripción de las prostitutas, la mención de la carne y la enfermedad de Santa, sobre todo, lo grotesco que pueden llegar a ser algunos escenarios. No obstante, la construcción de la novela, en su generalidad, responde mayoritariamente a la estética romántica. Es curioso, pues, que la crítica asuma como naturalista una novela con elementos tan diversos y hasta contradictorios. Valdría la pena explorar de manera más profunda los rasgos que le dan esta complejidad a *Santa*, puesto que esta aproximación apenas es un somero análisis. Es posible que puedan exponerse más elementos románticos de la novela, que darían mayor luz a las diversas interpretaciones críticas de la obra.

Por lo pronto, cabe mencionar que, con este análisis, *Santa* queda en los márgenes de nuestro grupo de novelas analizadas como realistas. Al ser de corte romántico, las similitudes se difuminan y, como lo notamos en este apartado, la estructura del eje campo/ciudad cobra dimensiones distintas. Pese a ello, quisimos integrar este análisis porque forma parte de los resultados obtenidos de la investigación. Por otro lado, con esta aproximación, dejamos una simiente a

investigaciones posteriores que tengan la inquietud de abordar *Santa* desde la perspectiva aquí propuesta; o simplemente, para quienes sean partícipes de nuestro entusiasmo por una obra tan diversa y compleja como lo es *Santa*.

CONCLUSIONES

Al comienzo de la investigación tuvimos que hacer algunas aclaraciones conceptuales, puesto que, como lo notamos, hay cierta imprecisión en el uso de los términos. Así pudimos analizar con argumentos firmes y desde un enfoque bastante delimitado las novelas; diferenciamos entre género literario, movimiento, escuela, generación y periodo literario. Tal deslinde fue indispensable, debido a que la crítica llega a emplear indistintamente los términos realismo, costumbrismo y naturalismo.

De esta delimitación concluimos lo siguiente: ciertas clasificaciones son hechas en función de una historiografía literaria (como el movimiento, la generación y el periodo) y otras en función de las características formales de la novela (género literario). Por ende, para el análisis de las obras nos inclinamos hacia el género literario, puesto que era la clasificación que tomaba en cuenta las estructuras narrativas.

Otra de nuestras inquietudes fue qué distinguía al realismo, al costumbrismo y al naturalismo desde una estructura formal, para así observar cómo se construían en el contexto de la narrativa mexicana. En específico, planteamos que el espacio era un elemento estructural determinante y que el realismo como género literario tenía mayor predominancia en las novelas, mientras que el naturalismo y el costumbrismo constituían fenómenos que, si bien eran una marca de hibridación que otorgaba rasgos particulares a cada novela, no delimitaban el género de las obras.

Cabe resaltar algunos aspectos importantes que fueron notorios al momento de hacer la investigación de los fenómenos. Del realismo, observamos que su origen es bastante discutido, pero que se remonta a la corriente literaria de mediados del siglo XIX nacida en Francia. Con el paso del tiempo logró consolidarse como género, puesto que, a la larga, obtuvo características temáticas y estructurales bien definidas. Tanto así, que posteriormente surgieron nuevas formas a partir de las estructuras realistas. Por ejemplo, el naturalismo.

Así, el naturalismo, que nació como escuela literaria, tomó elementos estructurales del realismo y los exacerbó, dando origen a una discusión posterior: si el naturalismo era dependiente o no del realismo. Después de nuestra investigación, tomamos partido por la teoría que considera al naturalismo parte del realismo, aunque con características que le otorgan particularidad: el determinismo, la cercanía con el método científico, etc. Por supuesto, la teoría de la novela experimental hace del naturalismo un fenómeno literario *sui generis*, y su pertenencia a la historiografía literaria es indiscutible, pero los elementos formales que lo constituyen no difieren en demasía del realismo.

Asimismo, en el costumbrismo también encontramos algunos rasgos debatibles. Si bien, desde la primera mitad del siglo XIX, se consolidó como género literario, al poseer aspectos estructurales muy concretos y reconocibles (el cuadro y los artículos de costumbres), posteriormente su incorporación a la novela fue difusa, como una forma particular de representación de la realidad. En el contexto mexicano, encontramos cuadros de costumbres incorporados a la novela; también, la presencia de lo que llamamos costumbrismo realista, que tendía a manejar elementos realistas en su constitución, lo que hacía del costumbrismo un fenómeno más complejo. Con todo, el costumbrismo no dejaba de ser reconocible como fenómeno independiente y con una trayectoria histórica propia, a diferencia del naturalismo. Así, en el análisis, fue posible marcar sus características en las obras.

Ahora bien, al principio nos enfrentamos a que la crítica clasifica a las novelas que constituyen nuestro corpus de manera indistinta, tanto como representantes del realismo en México, como del costumbrismo o el naturalismo. Dicha confusión es perfectamente comprensible, puesto que en México existió una hibridación genérica que dotaba a las obras de una riqueza literaria excepcional. Este fue uno de los propósitos de la investigación: encontrar si estos rasgos correspondían a una hibridación genérica, o a una subordinación del naturalismo y el costumbrismo al realismo.

Para comprobarlo, nos servimos del espacio como hilo conductor entre las novelas que analizamos, puesto que el binarismo campo-ciudad fue la constante

que las hermanaba. Primero, tuvimos que tener claro cuáles fueron los rasgos del espacio realista, naturalista y costumbrista.

Los rasgos del espacio realista, según nuestra investigación, fueron los siguientes:

- Refleja el “mundo real”, a partir de las leyes de la escritura poética, es decir, como espacio representado.
- La polarización de los espacios internos y externos. El espacio interno (doméstico) se relaciona más con la psique y lo femenino. El espacio externo (no domesticado) se vincula con lo peligroso, inexplorado y lo masculino.
- El uso de la descripción y el inventario. La descripción es redundante, con frecuencia son paisajes estáticos expuestos a manera de fotografía o pintura; y el inventario es detallado. Ambos recursos funcionan como un medio para mantener el control y la organización de la “realidad”.
- El empleo de binarismos (arriba/abajo; adentro/afuera; luz/sombra; etc).
- El binarismo ciudad/campo como particularmente presente.

Las características del espacio naturalista, por su parte, no fueron muy distintas a las del realismo. Esto nos brindó una pista más sobre cómo deberíamos considerar el naturalismo: como un microgénero surgido del realismo, puesto que, estructuralmente, y como lo demuestra un análisis espacial, no se aleja de las estructuras realistas. No obstante, hay dos rasgos que vale la pena resaltar: el detallismo descriptivo, que muchas veces se encarga de evidenciar lo grotesco a través de la adjetivación; y el determinismo ambiental, que es la relación entre el ambiente y los personajes, en la cual, el ambiente ejerce una presión sobre el temperamento individual. No obstante, estos dos rasgos dan la impresión de enfatizar aún más aquella descripción del naturalismo como un “realismo exacerbado”, puesto que son una amplificación de rasgos que también tiene el realismo, a saber, la descripción detallada y el profundo vínculo entre los personajes y el ambiente.

En cuanto al costumbrismo, no hay un “espacio” narrativo como tal, puesto que las formas se atienen al cuadro o al artículo de costumbres. Sin embargo, en ellos se puede encontrar descripciones que tienden a la plasticidad e iconicidad,

para mostrar la magnificencia de los valores nacionales, pero no para pintar la realidad tal cual es. Es decir, sus motivos corresponden más a una validación cultural, más que retratar un paisaje “objetivamente”.

Santa, *La Rumba*, *Los parientes ricos*, y *Los fuereños* fueron revisados a partir de estas características y de otros aspectos estructurales (como la voz narrativa, el tiempo, la interacción de los personajes, etc.) Gracias a esta comparación, pudimos comprobar que el binarismo ciudad-campo es un eje medular de las cuatro novelas, pero que las motivaciones de este eje son distintas.

En el caso de *La Rumba*, se hace una crítica a los medios de ascenso social, fomentados desde los sectores altos, que contribuyen a la corrupción tanto de la periferia como de la ciudad. Por su parte, en *Los fuereños*, la crítica está dirigida a los procesos de modernización ineficaces, que anteponen la “imagen” de una ciudad que, en el fondo, es profundamente corrupta; y al atraso del campo, que se niega a participar de esta modernización y, cuanto lo hace, es igualmente ineficaz. En *Los parientes ricos*, el binarismo se enfoca en mostrar el impacto moral de la modernidad: los bienes morales sucumben a la corrupción del dinero, representado por el espacio citadino. En *Santa*, la ciudad es el ciclo de un fin de decadencia: el destino de lo degradado.

Como se puede observar, la ciudad siempre tendrá un matiz negativo y la contraposición con el campo suele acentuar esta significación. No es raro que este binarismo haya sido ampliamente explorado por los escritores mexicanos. El contexto social padecía de algunas circunstancias que las novelas supieron retratar muy bien: la profunda desigualdad social en el Porfiriato, la búsqueda de un cosmopolitismo a expensas de una marginalización, la modernización bajo el lema “orden y progreso”, el gran atraso de la zona rural.

Así, este binarismo, explorado por los escritores del siglo XIX mexicano y tan arraigado a los problemas sociales del momento, fue indagado desde perspectivas ligeramente distintas, aunque todas coincidían en la ciudad como un sitio decadente y de corrupción. El binarismo ciudad/campo se mantuvo a lo largo de las novelas como una herramienta de crítica ampliamente vinculada al realismo,

puesto que, como lo pudimos constatar la contraposición campo/ciudad es parte fundamental del sistema descriptivo del género.

No obstante, dicha contraposición, aunque medular, no indica la pertenencia de las novelas al realismo. Existen otros elementos notables, observados a raíz del análisis del espacio, que vale la pena revisar y que ofrecieron otros puntos de vista, algunos de ellos sorprendentes para quien esto escribe.

En el caso de *La Rumba*, las características asociadas al realismo fueron las siguientes: una gran presencia de los modelos binarios de espacialidad (lo lejano/ lo cercano; el ruido/el silencio; la luz/la sombra), de categorías sensitivas (olores, ruidos, etc), que contribuyeron a enfatizar en las diferencias de la periferia frente a la ciudad. También, un amplio uso del inventario y de la descripción; y la asociación de la figura femenina con el espacio. Del naturalismo, observamos ciertos rasgos exacerbados en la descripción de las características físicas de los personajes, sobre todo de Remedios Vena, el personaje principal. Del costumbrismo, una presencia de cuadros de costumbres de corte realista, el uso de variantes dialectales en los personajes y los personajes estereotípicos. Al tener reunidos estos elementos, podemos concluir que la novela es de corte realista, con rasgos costumbristas y naturalistas. En ese sentido, en *La Rumba* el realismo sí se consolida como un género híbrido.

En *Los fuereños*, no encontramos sistemas descriptivos tan claros, lo que ya es un indicio de su configuración genérica. El espacio se dibuja a través de los diálogos de los personajes y el narrador; y de la disposición de los personajes fijos y móviles. Del realismo, se recupera la crítica social y la presencia de binarismos, pero la novela recupera bastantes rasgos costumbristas: el uso de personajes tipo, el tono jocoso, la ausencia de un sistema descriptivo. El realismo se encuentra en su función discursiva, y los rasgos descriptivos tienden más a la estética costumbrista. Así, también se consolida como perteneciente a un género híbrido.

Por su parte, en *Los parientes ricos* hay un uso constante de los modelos binarios de espacialidad, sobre todo, del espacio interior/exterior que, al mismo tiempo, funciona como la contraposición femenino/masculino. Observamos que, a través de esta asociación, se pretende una “domesticación” de los espacios y que

esto se encuentra vinculado al deseo de “abarcarse” la ciudad, pero que el espacio ciudadano no permite esta “domesticación”. Así, la ciudad, en tanto moderna y poco domesticable, está relacionada con el realismo. La ciudad es el realismo. Sin embargo, hay una gran presencia del romanticismo, sobre todo, asociada a la provincia. Los personajes provincianos son estereotipos románticos: la mujer pálida, la joven ciega, el joven melancólico, etc. De igual manera, hay una asociación entre el espacio y los estados de ánimo de los personajes. El campo, por ende, está fuertemente conectado con una veta romántica, que funciona como un hogar-nido, un sitio nostálgico y edénico. Así, en *Los parientes ricos* también hay una hibridez genérica, pero que tiende al realismo.

La sorpresa al elaborar el análisis fue *Santa*. La crítica la asume como una de las novelas naturalistas por excelencia en México e Hispanoamérica. No obstante, al revisar sus singularidades a detalle, pudimos constatar que no sólo no entra en nuestras categorías de análisis, sino que predomina el romanticismo. Los personajes, el espacio metafórico, el uso de la prosopopeya y el patetismo hacen gala a lo largo y ancho de la novela. Aquí, el espacio se revela como *anima mundi*, se divide entre la naturaleza saturniana y jupiteriana, entre las fuerzas del bien y el mal. De esta forma, Chimalistac es el hogar edénico y la ciudad, el último ciclo de lo decadente. Por supuesto, hay rasgos realistas y naturalistas, sobre todo los asociados a la adjetivación y el sistema descriptivo; puesto que se trata de evidenciar la corrupción del personaje femenino y el espacio. No obstante, estos rasgos son más aparentes que estructurales, lo que dota de mayores matices a la novela. Si hay una novela romántica que logró construir una atmósfera decadente, que tocó temas particularmente sensibles para un determinado periodo, que tomó elementos del naturalismo y del romanticismo y que supo expresarse a partir de toda esta hibridación, esa fue *Santa*. Esto la excluye de nuestro corpus realista, pero no deja de ser interesante las conclusiones obtenidas a raíz de esta investigación. Al final, siempre es impactante lo que se puede reflexionar a partir de un análisis literario detallado, y en este caso, es interesante lo que la novela, por sí misma, nos expresa, más allá de lo señalado por la crítica.

Después de esta recapitulación llegamos a la siguiente conclusión: el realismo sí se consolida como un género híbrido en México puesto que, a pesar de compartir rasgos de otras estéticas (incluso del romanticismo), las estructuras predominantes son las realistas. Esta hibridación se notó particularmente en tres novelas: *La Rumba*, *Los fuereños* y *Los parientes ricos*. En cuanto a *Santa*, se asocia más al romanticismo.

Cabe aclarar que dicha hibridación genérica no sólo consistió en tomar elementos del naturalismo y el costumbrismo sino también, como pudimos constatar, del romanticismo, que hasta ese momento, aún tenía una fuerte presencia en la narrativa mexicana.

Por lo mismo, concluimos que esta hibridez genérica es particularmente flexible y que, por sí misma, dota a la narrativa mexicana decimonónica de cualidades distintas a las de sus referentes europeos, ya que permite el uso de herramientas descriptivas que no están asociadas a una sola estética. Asimismo, a partir de la investigación, concluimos que el realismo, el naturalismo y el costumbrismo no perduraron como en sus orígenes: como corrientes o escuelas. En México, se expresaron de manera tan distinta que el realismo se consolidó como un género que aceptó albergar otras manifestaciones estéticas.

Al final, el realismo en México es especial: flexible, abierto a tomar otros recursos, no tan enfrascado en mostrar “la realidad objetiva”, pero sí consciente de su papel en la crítica social. Sobre todo esto último fue lo que exploró el binarismo ciudad-campo, a pesar de sus múltiples motivaciones. El realismo en México es crítico, aunque atemperado por otros recursos estilísticos. El realismo mexicano enfatizó en lo que era permisible según su época y su contexto: una crítica a la modernización y a sus actores, y los cambios sociales que esta provocaba; aunque no siempre una crítica dirigida a las clases políticas.

Con todo, formó parte de un periodo interesantísimo de las letras mexicanas, tuvo una riqueza en temas y herramientas estéticas, y supo expresarse a partir de sus propias posibilidades.

Bibliografía

- Ambrocio, F. y De la Cruz, J. (2008). *El realismo literario*. Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de: <https://lenguajeltc.files.wordpress.com/2009/03/realismo-literario.pdf>
- Argullol, R. (2008). *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado.
- Arias, M. (2016). *El Distrito Federal y la Ciudad de México a los ojos de nueve autores porfirianos (1887-1913)*. México: Instituto Mora.
- Audi, R. (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Besó, C. (2005). Vicente Blasco Ibáñez y el naturalismo. *Especulo Revista de Estudios literarios*. N. 31 Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/viblasco.html>
- Bobadilla, G. (2006). *Santa, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano*. México: Universidad de Sonora. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html>
- Bobadilla, G. (2013). *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX*. México: Universidad de Sonora.
- Bonet, C. (1958). *El realismo literario*. Argentina: Editorial Nova.
- Brushwood, J. (1973). *México en su novela: una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Candiano, L. (2016). Lucáks: defensa del realismo. De Ensayos sobre el realismo a la peculiaridad del pensamiento estético. *Exlibris*, 5. pp. 309-321
- Correa, E. (1955). "Introducción" en: *Costumbristas españoles* (Tomo I). Madrid: Aguilar.
- Curvadic, D. (2008). *La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano*. Recuperado de: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/14385/1648-2479-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- De Campo, A. (2018). *La Rumba*. México: UNAM.
- De Cuéllar, J. (1883). *Los fuereños*. La novela corta: una biblioteca virtual. Recuperado de: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/losfuereños.pdf>
- Delgado, R. (2010). *Los parientes ricos*, México: Porrúa.
- Escobar, J. (1933a). *Costumbrismo entre romanticismo y realismo*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-entre-el-romanticismo-y-realismo-0/>
- Escobar, J. (1933b). *El costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-y-novela---el-costumbrismo-como-materia-novelable-en-el-siglo-xviii-0/>
- Escobar, J. (1933c). *La mimesis costumbrista*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mimesis-costumbrista-0/>
- Gamboa, F. (1979). *Santa*. México: Editorial Grijalbo.
- García, M. (1979). *El naturalismo en México*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- García Berrio, A. (1999). "Establecimiento y justificación de los grupos genéricos" en *Los géneros literarios: sistema e historia* (pp. 143-150). Madrid: Cátedra.

- Garrido, M. (2004). "Géneros literarios" en *Nueva introducción a la teoría literaria* (pp. 309-346). Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1988). "Géneros, tipos, modos" en *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-233). Madrid: Arco libros SA.
- Gil-Díez, I. (2000) *Bretón y la imagen costumbrista*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/994585.pdf>
- Glantz, M. (2010). *Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz*, México: UNAM. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200004
- Glowinski, M. (1993). "Los géneros literarios" en *Teoría literaria* (pp. 93-109). México: Siglo veintiuno editores.
- González, C. (1966). *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa.
- González, H., & Marquina, I. (2012). *Los fuereños: la ciudad como fuente del mal*. Recuperado de: http://www.uel.br/grupo-estudo/processosocivilizadores/portugues/sites/anais/anais14/arquivos/textos/Mesa_Coordenada/Trabalhos_Completos/Horacio_Gonzalez_e_Irene_Marquina.pdf
- González, L. (2000). El liberalismo triunfante. En *Historia General de México*. México: Colegio Nacional.
- Guillén, C. (2005). "Las configuraciones históricas: historiología" en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. (pp. 333-390). España: Tusquets.
- (2005). "Los géneros: genología" en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. (pp. 333-390). España: Tusquets.
- Hamnett, B. (2010). Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana, 1840-1900. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202010000200001
- Henríquez Ureña, P. (2001). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernole, F. (1939). *El realismo en la literatura Castellana*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera, Octavio. (2011). México frente a Estados Unidos, 1822-1920: en búsqueda permanente de una relación de equilibrio. En *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Jiménez, J. (1989). *Letras mexicanas del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí, A., Viñas Piquer, D. (2005) *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Márquez, C. (2005). "Hacia una definición del realismo en la Rumba de Ángel de Campo" en *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Martínez, E. (2000). *Costumbrismo ilustrado en el Diario de México: antecedentes en México de los cuadros de costumbres*. Recuperado de: http://132.248.9.34/libroe_2006/0881211/08_c04b.pdf
- Medina, C. (2011). *Una visión temática en Tormento, la de Bringas, y Lo prohibido de Galdós: intertextualidad y realismo*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montesinos, J. (1960). *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia.
- Navarro, J. (1955). *La novela realista mexicana*. México: México.
- Olea, R. (2018). "La modernidad de La Rumba de Ángel de Campo". En *La Rumba*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Pineda, C. (2016). "La rumba de Ángel de Campo: la ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro", en *Literatura: teoría, historia, crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prendes, M. (2003). *La novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Prendes, M. (2016). *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones.
- Rodríguez, Y. (2015) *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*. Colegio de San Luis: México.
- Román, I. (1988). *Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico*. Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/philologia/3/art_13.pdf
- Rubio, E. (1983). *Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-y-novela-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/>
- Sánchez y González (2012) *Un rincón del mundo: La convivencia en Los parientes Ricos*. México: Universidad Veracruzana. Recuperado de: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais14/arquivos/textos/Comunicacao_Oral/Trabalhos_Completos/Irene_Sanchez_e_Horacio.pdf
- Schaeffer, J. (1989). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Serrano, P. (2012). *Porfirio Díaz y el porfiriato*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revoluciones de México.
- Sinopoli, F. (2002). "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura comparada* (pp. 171-214). Barcelona: Crítica.
- Soberanes, J. (2015). El positivismo, paradigma del régimen porfirista. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas. Recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4121/5.pdf>
- Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Speckman, E. (2004). *Nueva historia mínima de México*. México: Colegio Nacional.
- Speckman, E. (2008). *Nueva historia Mínima de México Ilustrada*. México: Colegio de México.
- Todorov, T. (1988). "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-233). Madrid: Arco libros SA.
- Vargas, G. (Sin fecha). Positivismo en México: significado, función y declinación. México: UAM. Recuperado de: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibre/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/ElpositivismoenMexico-VargasLozano_Gabriel.pdf

- Villanueva, D. (2011). Tres teoría, tres realismos: Zola, Galdós y James. En: *Anuario de Literatura Comparada*, 1, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Warner, R. (1953). *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Porrúa.
- Weisstein, U. (1975). "Época, periodo, generación y movimiento" en *Introducción a la literatura comparada*. (pp. 201-234), España: Editorial Planeta.
- Wellek, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Wellek R. y Warren A. (1981). "Géneros literarios" en *Teoría literaria* (pp. 271-285). Barcelona: Gredos.
- Zavala Díaz, A. (2016). Espejismos de la modernidad: la Ciudad de México en los fuereños de José Tomás de Cuéllar. *Literatura Mexicana*. 27(2), pp. 9-30.
- Zea, L. (1998). El positivismo y el liberalismo. En *Lecturas Históricas Mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T5/LHMT5_014.pdf
- Zola, E. (2002). *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones península.
- Zubiaurre, M. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.