



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Estudios Profesionales  
" Acatlán "

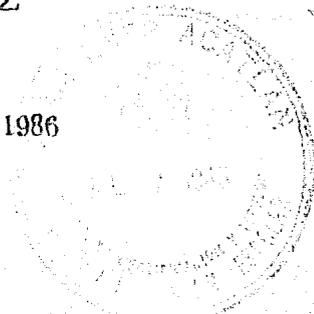
LA OBRA CUENTISTICA DE JOSE  
MARIA ROA BARCENA

T E S I S

Que Para Obtener el Título de:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A:  
TERESITA CORTES DIAZ

Sta. Cruz Acatlán, Edo. de Méx., 1986





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 está 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.

# I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I. JOSE MARIA ROA BARCENA Y SU TIEMPO.....	9
A. Referencias histórico-políticas de México en el siglo XIX.....	12
B. El ambiente literario.....	28
C. Vida y obra.....	58
CAPITULO II. ANALISIS LITERARIO DE LOS <u>CUENTOS ORIGINALES</u> .....	75
A. Literatura dentro de la ficción.....	75
1. Características de narrativa oral.....	75
2. Brevedad de la anécdota.....	93
3. Impresión de verosimilitud.....	102
4. Otros recursos.....	114
5. El problema del narrador.....	134
B. Historia dentro de la ficción.....	168
1. Lo mexicano.....	168
2. Referencias históricas.....	184
CAPITULO III. TRASCENDENCIA LITERARIA.....	192
CONCLUSIONES.....	208
BIBLIOGRAFIA.....	216

## INTRODUCCION

José María Roa Bárcena es un escritor mexicano de la segunda mitad del siglo XIX que abarcó varios géneros literarios. Es muy poco mencionado por nuestros críticos literarios en general; si bien se refieren a sus textos como obras de calidad, le conceden poca importancia en comparación con muchos de sus colegas contemporáneos. Se halla clasificado en la Historia de la literatura hispanoamericana de Anderson Imbert como poeta perteneciente a la segunda generación romántica mexicana, y este crítico nos aconseja: "Sus cuentos deberían estudiarse"<sup>1/</sup>. No podemos negar que esta sugerencia sirvió de fuerte motivación para elegir el tema de esta tesis.

El primer problema con que nos enfrentamos al iniciar la investigación fue conseguir ediciones modernas de los textos. No dejó de extrañarnos, además, que en términos generales el escritor no fuera ni medianamente conocido en nuestro medio académico literario; ha sido oído nombrar por sus textos históricos, y en muy poca medida, por su obra poética. Esto fue un incentivo más para delimitar la investigación hacia el estudio de su obra más desconocida: los cuentos.

Desde el primer acercamiento a la obra, nuestra intuición de lector nos sugirió que los cuentos tenían calidad

1/ Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, tomo I, p. 275.

en sí mismos como textos literarios, como muchos de nuestro siglo XIX que han pasado a nuestra historia literaria, según los críticos, únicamente por su valor de crónica o relato de costumbres. Para investigar lo anterior, sentimos la necesidad de asirnos a algún instrumento de análisis un poco más sólido que la intuición, la descripción temática o únicamente el estudio socio-literario del texto, pues con éste último nos hubiéramos quedado sólo en el aspecto histórico o costumbrista a que aludíamos.

Nos encontramos frente al problema de la poca práctica metodológica, sobre la cual recibimos pocas noticias en nuestra formación, ya que en las aulas siempre se hizo una lectura comentada. Hallamos muy poca bibliografía específica sobre el autor; por ejemplo, una tesis de maestría sobre Roa Bárcena (que incluso fue editada) consistente en una descripción de su vida y una relación que comenta de qué tratan sus obras, todo salpicado de apreciaciones sentimentales de la autora. La poca crítica hecha al escritor es en general un comentario de sus temas o un intento de etiquetarlo bajo los rubros de neoclásico, romántico o realista. Al leerlo intuimos que ponía mucho cuidado en los elementos de constitución del texto, es decir, en el tratamiento del tema. Encontrábamos constantemente la afirmación de que Roa Bárcena es "el creador del cuento mexicano moderno, bien estructurado" <sup>1/</sup>, pero nadie nos decía por qué; se-

1/ Huerta, David. Cuentos Románticos, p. 119.

guíamos apreciando que trabajaba con esmero el discurso. Por estas últimas razones pensamos que algunos temas del estrukturalismo serían una buena guía sobre la cual basarnos en principio.

Estudiar únicamente la temática hubiera sido ceñirnos a datos externos a la obra, a su entorno y circunstancia. La guía estructuralista podía ayudarnos a analizar algunos aspectos de la obra primero en sí misma, como "una utilización particular del lenguaje presidida por un fin estético"<sup>1/</sup>. Pero estamos conscientes que dentro de la misma estilística estructural "muchos autores, incluso algunos de sus cultivadores, han dudado de sus posibilidades"<sup>2/</sup> o de que ha sido rebasada en el tiempo. A pesar de esto, pensamos que en el caso particular de los cuentos de Roa Bárcena, si bien el que un texto posea una estructura firmemente armada o complicada no es de ninguna manera muestra de su literaturidad, el estructuralismo puede indicarnos que el autor pulía algunos elementos del discurso para producir efectos estéticos, pues para él, por su formación de académico, era muy importante la práctica y el oficio de escritor, es decir, trabajar cuidadosamente el texto para producir una obra que pudiera llamarse literaria.

1/ Jacobson, Roman, cit. pos. Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria, p. 167.

2/ Yllera, Alicia, ibid., p. 168.

El análisis de Helena Beristáin nos ofreció una especie de guía compiladora de las propuestas metodológicas - de muchos críticos estructuralistas, y en algunos de sus pasos trata problemas frecuentemente hallados en los cuentos de Roa Bárcena, como por ejemplo, con algún grado de profundidad, el uso tan abundante de catálisis y el tan especial del narrador. Sin embargo, el presente trabajo no se ciñe a dicho análisis paso a paso ni lo desarrollamos íntegro; - sólo consultamos en él respecto a los puntos a investigar - en nuestro índice. Y ni aun en esta aplicación hemos dejado el elemento intuitivo; no creemos que ambas vías de acceso a la obra sean contradictorias, al contrario, están interrelacionadas y una complementa a la otra.

Optamos por dividir el análisis literario atendiendo a dos enfoques. El primero corresponde al tratamiento - que dio el escritor a ciertos elementos de su técnica narrativa, como son: la dimensión de la anécdota, revestida - de elementos catalíticos; el efecto de dar al lector la impresión de que los hechos narrados son verosímiles; otros - recursos estilísticos (por ejemplo, la intención de hacer creer que el motivo del texto fue extraído de la narrativa oral popular), y sobre todo, el papel del narrador dentro - del texto y su directa relación con el lector. El cuento - "Lanchitas" reúne la mayoría de los elementos mencionados; por ello, hemos tratado de hacerlo objeto de un análisis - más detallado. No es coincidencia que sea el cuento de Roa Bárcena más seleccionado para las antologías. Sin embargo,

en algunos otros la forma de tratar dichos elementos es análoga, lo que indicamos en su oportunidad para no ser repetitivos.

El segundo enfoque para el análisis está ligado con el entorno histórico y cultural del autor. La base estructuralista nos sirvió como "punto de partida para trascender el texto mismo hallando su sentido como manifestación de la visión del mundo de un autor moldeado por la sociedad y por la historia, y como fenómeno inscrito en un proceso literario relacionado con sus antecedentes y consecuentes"<sup>1/</sup> . Para lograr este último fin teníamos que conocer datos del contexto sociohistórico pues, aunque la finalidad de los cuentos no era exclusivamente reflejar determinada época, aparecen en ellos instancias históricas que sólo nos podemos explicar conociendo dicho entorno. Creemos que un elemento estructural puede ser explicado por un dato del contexto.

Como se trata de un autor desconocido, era necesario que lo situáramos para comprender el papel que desempeñó en su tiempo, tanto en la convulsionada vida política del país, como en los círculos literarios, donde era bien conocido y respetado. Ya que los sucesos de su vida personal, y en especial sus convicciones conservadoras, tuvieron

1/ Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario, p.12.

un importante reflejo en su obra cuentística, consideramos necesario también hacer referencia a su biografía y aludir a sus demás textos.

Por razones expositivas, pues en el análisis haremos alusión a ciertos hechos históricos, de la vida del autor o tendencias literarias, en el capítulo I se establecen dichos antecedentes, que se hallan más profundamente ligados con este segundo enfoque del análisis: manifestaciones de la referencialidad en el texto, concretamente mexicanismos, expresiones populares y referencias espacio-temporales y personales, no usados todos ellos como datos sino con un determinado propósito al ser incluidos en los cuentos. Para los mexicanismos, especialmente, nos auxiliamos de categorías lingüísticas, pero nunca dejamos de lado el plano intuitivo y mucho menos en estos casos las bases histórico-culturales. En general, entonces, podríamos aceptar un eclecticismo. Los pasos del estructuralismo nos dieron algunos parámetros hasta cierto punto objetivos, pero muchas de sus categorías a veces sólo nos sirvieron como operatorias o expositivas. La relatividad en las reglas estructuralistas está ligada con la enorme posibilidad de interpretaciones, acercamientos o estudios del texto.

Después de analizar los cuentos, en el capítulo III nos ocupamos de su trascendencia literaria. Se dice que hasta antes del Modernismo muchos escritores mexicanos imitaron el estilo de los cuentos de Roa Bárcena, y se le ha

venido citando en varias antologías del cuento mexicano, pero es muy poco mencionado por la mayoría de los críticos - que escriben historia de nuestra literatura, pues si bien - se refieren a sus textos como obras de calidad, le conceden poca importancia en comparación con muchos de sus colegas - contemporáneos. Con base en el contexto histórico-cultural nos interesaba buscar las razones de esta contradicción de la crítica, pues ha elogiado los cuentos pero los mantiene en el olvido.

Respecto a la bibliografía, las antologías y pocas ediciones modernas que han publicado los cuentos de Roa Bárcena han mutilado párrafos, cambiado la ortografía o realce de ciertas palabras, roto al unidad de la colección Noche - al raso, suprimido notas de pie de página del propio autor, o la crítica ha considerado (al contrario de Roa) el cuento "Buondelmonti" como novela corta. Por eso nos basamos en - una edición de sus Obras hecha en vida del autor, específicamente el tomo "Cuentos originales y traducidos", y porque además contiene un cuento que no se volvió a publicar desde entonces, "El rey y el bufón". En su oportunidad, se crítica a las ediciones modernas. Dentro de los cuentos se hace alusión a veces a obras literarias sobre las que aclaramos alguna cuestión específica a pie de página, pero no las incluimos en la bibliografía. Algunas historias de la literatura mexicana (como la de González Peña o el Diccionario de autores mexicanos) consignaban los mismos datos del autor que en otras obras consultadas, por lo que tampoco -

fueron incluidas. Para el entorno de los movimientos literarios se hicieron también lecturas generales no citadas, - así como para el conocimiento de algunos críticos estructuralistas, como Propp, en cuestiones metodológicas.

Pretendemos, con el análisis de los cuentos, poder considerarlos como obras literarias de tanta calidad como - algunas de otros escritores contemporáneos a Roa Bárcena; - tratamos de aportar, en la medida de lo posible, un estudio acerca de un autor mexicano del que muy poco se ha hablado (y en una medida mucho menor aún, respecto a su obra cuentística) y creemos que podría ser de alguna utilidad para - futuros estudios sobre autores y aspectos olvidados de nuestra literatura.

## CAPITULO I. JOSE MARIA ROA BARCENA Y SU TIEMPO.

La obra y personalidad literaria de José María Roa Bárcena se hallan marcadas en gran medida por algunos sucesos históricos que afectaron al país, aunque no necesariamente el autor los haya resentido de manera personal. En su obra acude muchas veces al referente real (para dar impresión de verosimilitud en su relato, fijar nuestra vida y costumbres, o criticar a alguna personalidad importante en el medio político o a sus enemigos de facción), por lo que es importante que tengamos presentes los sucesos históricos que más dejaron huella para la conformación de su pensamiento y que posteriormente se verían reflejados en su obra.

Haremos una exposición muy sintética de algunos acontecimientos para explicar (no justificar) la actitud conservadora de Roa Bárcena. Esta puede ser una de las causas del olvido literario que la posteridad tuvo hacia él; por eso creemos que es necesario tomar en cuenta dichos acontecimientos y tenerlos presentes al valorar su obra.

La mayoría de los cuentos de nuestro autor fueron escritos a fines del siglo XIX, cuando ya estaba bien carentado el porfiriato, y el Modernismo en las artes se había consolidado en nuestro país. Pero esos textos responden más bien a convenciones literarias anteriores a este movimiento, al que Roa Bárcena siempre se mostró reticente. Esta es otra razón para ofrecer un marco histórico anterior a

la época de la producción del texto. Pero aún hay otra más: el autor prefirió escribir acerca de un tiempo que vivió y no sobre el que vive porque no estuvo de acuerdo con el régimen que finalmente se estableció, el porfiriato, aun a pesar de la paz que impuso, pues éste no era más que las ideas del progreso positivista liberal llevadas a la práctica e instauradas como régimen oficial, es decir, todo contra lo que Roa Bárcena había luchado. También por eso nuestro escritor prefirió situar sus cuentos en ese pasado que, aunque plagado de guerras civiles, había sido el escenario en que había luchado con auténticas convicciones hasta el fin de la derrota de su partido; ese tiempo en que la gente se había acostumbrado a un estado de guerra permanente, en que el país sufrió en gran medida, pero en que cada mexicano que luchaba defendía un ideal del que estaba plenamente convencido(1). En sus cuentos vemos el pasado de Mé-

- (1) Para tratar de dejar un poco más claros estos conceptos, podríamos ejemplificarlos haciendo analogía con las ideas políticas de Chateaubriand, pues de alguna manera Roa Bárcena está de acuerdo con su pensamiento: es patriota y defensor de su propio concepto de libertad, pero también de la monarquía. En tiempos de la Restauración, en un artículo del periódico Le Conservateur (conservador, como Roa Bárcena), Chateaubriand pondera antiguas épocas de la Revolución, aun con todos sus horrores, sobre la actual, porque los intereses políticos del pueblo eran morales, estaban fundados sobre un deber, no eran materiales:

Durante el Terror, "Las mujeres del pueblo acudían con sus labores en torno a la máquina de asesinar, como si estuvieran en sus hogares, los cadalsos eran las costumbres públicas", pero "Nada más definido que la posición de cada cual".

"Lo que hace perecer la moral en las naciones, y con la moral a las naciones mismas, no es la violencia, sino la seducción; y por seducción entiendo lo que toda falsa doctrina tiene de adulator y de especioso".

El interés material "es una ficción cuando se le toma como se le toma hoy, en su sentido físico y riguroso, ya que no es por la tarde lo que era por la mañana, ya que cambia a cada instante su naturaleza, y ya que, fundado sobre la fortuna, tiene su misma inestabilidad".

xico, con guerras y todo, como un período mucho mejor al me nos, según Brushwood, que el porfiriato que el autor vivía y sobre el que nunca trató. Recordemos cómo aparece esto - en sus cuentos: cuando un narrador se sitúa en el presente (es decir, en el porfiriato, como el narrador-autor de "Lan chitas", el militar de Noche al raso o el viejo de "Comba-- tes en el aire"), siempre evoca con delectación un suceso - ocurrido en el pasado, y al que incluso puede situar espa-- cio-temporalmente en la época de que hablaremos (si situa-- mos los ejemplos de los narradores anteriores, respectiva-- mente: la década de 1830, el período presidencial de Guada-- lupe Victoria o la niñez del viejo en Veracruz, si supone-- mos a éste último narrador-autor).

Esta persistencia del regreso al pasado no sólo tie-- ne razones políticas, pues el cuento "Buondelmonti", escri-- to en la juventud del autor, sitúa su historia en la Floren-- cia renacentista, y aun "El rey y el bufón", escrito para - criticar a sus enemigos políticos, nos remonta, si bien de forma mucho más indeterminada, a la Sicilia medieval. Lo - que nos lleva a suponer que la recreación histórica es en - él un recurso estético heredado de la tradición romántica - que como escritor continúa (este sentido romántico lo trata-- remos con alguna amplitud en incisos siguientes).

### A. Referencias histórico-políticas de México en el siglo XIX.

Es importante presentar el pensamiento del escritor que nos ocupa como un resultado directo y lógico de su entorno histórico; tuvo, simplemente, una postura diferente a la visión convencional de la realidad mexicana, la política, las necesidades del país, etc., que instaurarían los gobiernos liberales vencedores subsiguientes. Jiménez Rueda dice que "el mundo ha girado mucho para fijarse en las ideas políticas de hace cien años",<sup>1/</sup> y por eso es completamente natural que a un lector de nuestro tiempo le parezcan absurdas las ideas de un escritor conservador. Además de esto, estamos acostumbrados al enfoque de la historiografía oficial, que muchas veces nos hace ver a los vencedores como los depositarios de la razón, y nos obliga a dejar de lado el pensamiento del vencido. Así, creemos que para tener una somera idea del pensamiento conservador debemos establecer nuestra delimitación histórica desde la caída del imperio de Iturbide, pues entonces ya se definían las facciones del centralismo y el federalismo que tiempo después se convertían en conservadora y liberal. No nos interesa exponer datos exactos o seguir un orden cronológico sucesivo, pues buscamos mostrar las razones históricas que motivaban a los conservadores para adoptar su postura ideológica y sólo los hechos que nos sirvan como ejemplo de ésta última y que se

1/ Jiménez Rueda, Julio. Historia de la literatura mexicana, p. 260.

vean reflejados en los cuentos de Roa Bárcena.

Iturbide había sido menospreciado por los monárquicos que deseaban a un príncipe borbón en el poder; les parecía ridículo ver a un coronel con cetro, a lo que sumaban - que era un gobernante muy populachero. Naturalmente que - ese régimen tenía que chocar con las ideas de la aristocracia y vieja nobleza mexicanas, que pensaban que sólo el nacido noble ha nacido y ha sido educado para gobernar. Pero este primer imperio había sido resultado del fanatismo del populacho y la unión forzada de dichos monárquicos con los iturbidistas, hecha para acallar a la mayoría republicana - en el Congreso (de la que ya formaba parte Gómez Farfías, - más tarde enemigo de los conservadores), que profesaba ideas de las revoluciones francesa y norteamericana, incongruentes en muchos aspectos con el centralismo.

Después de exiliado Iturbide, un segundo Congreso - proclama la república y redacta la Constitución de 1824, - por la que cada estado podía tener su propio gobernador y - asamblea legislativa, lo que era un golpe de gracia para el centralismo. El gobierno federal estaría constituido por - los tres poderes que definió Montesquieu (otro golpe más). De las primeras elecciones resultaron Presidente y Vicepresidente Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo, "viejos caudillos, no gobernantes".<sup>1/</sup>

<sup>1/</sup> González, Luis. Historia Mínima de México, p. 96.

Además de algunos países hispanoamericanos que envían representantes a ese gobierno, se contó con el ministro plenipotenciario de Estados Unidos, Joel R. Poinsett, quien se introdujo en nuestro ambiente político con la intención de que le fueran vendidos los estados del norte; con su Doctrina Monroe se oponía a la intervención europea, pero también al ideal bolivariano para una alianza ofensiva y defensiva de Hispanoamérica. Con Poinsett se instituyeron también las logias masónicas en la política: comandó la de los yorkinos, frente a la escocesa en que se afiliaron militantes centralistas.<sup>1/</sup>

Los centralistas no estaban a favor de una federación porque veían al país en estado de extrema debilidad y caos político; creían que un centralismo de brazo fuerte - unificaría a México contra las ambiciones estadounidenses, vislumbradas desde el primer Congreso únicamente por esta - facción y pronosticadas y enunciadas por el fuertemente centralista fray Servando Teresa de Mier. Los federalistas se negaban a verlas porque decían profesar las ideas políticas norteamericanas, el modelo de país que querían imitar en la práctica en México; de este deseo quedan aún resabios pues nuestro país, además de que se dice federalista, ostenta el nombre oficial de Estados Unidos Mexicanos.

<sup>1/</sup> Recordemos que las extravagantes ideas políticas de don Guadalupe, la rivalidad e inútiles discusiones de las logias y la amistad de Poinsett con el Presidente fueron hábilmente criticadas en el cuento de Roa Bárcena "A dos dedos del abismo".

Es lógico que a los monárquicos no les parecieran - las ideas de la Revolución Francesa para la división de poderes. Insistimos, actualmente nos puede sonar anacrónico, pero para el modo de pensar de aquella época y viviendo en un país recién nacido cuyo problema más grande era la falta de estabilidad política con el caos subsecuente, la única - solución era el gobierno de un noble, un hombre nacido y - educado para gobernar. Un férreo gobierno monárquico y autoritario sería la única garantía de paz para un pueblo que no sabía regirse a sí mismo, pero no querían que estuviera regido por leyes, constituciones o parlamentos. Un gobierno fuerte y central evitaría también las incursiones imperialistas norteamericanas. El que un Presidente hubiera si do militar no implicaba que supiera legislar, ni pacificar, ni gobernar.

Hasta 1825 México recuperó de los españoles San - Juan de Ulúa, pero como se seguía sospechando que los que - residían en el país conspiraban contra el gobierno, fueron expulsados. Esto consolidó la independencia pero perjudicó la economía, porque los hispanos se llevaron sus capitales. En consecuencia entraron más empréstitos, maquinaria inglesa para la minería y los comerciantes de Hamburgo, Francia, Inglaterra y Estados Unidos.<sup>1/</sup>

1/ La expulsión de los españoles y la dramática situación de miseria en que quedaron muchos mexicanos son retratadas en el cuento de Roa Bárcena "La docena de sillas para igualar".

Demos un salto para ver la acción del primer gobierno centralista que ascendió al poder: el del general Anastasio Bustamante, quien derrocó a Vicente Guerrero en 1830. Fue un gobierno fuerte gracias a la ayuda del joven aristócrata Lucas Alamán, cuyas metas fueron disciplinar al ejército, reajustar la Hacienda y reconciliarse con España y El Vaticano para el reconocimiento internacional de la independencia. Alamán era un político con visión; el ejército de ese tiempo era un gran problema que minaba las ya muy mermadas reservas monetarias del gobierno. Contra la generalidad de los políticos anteriores, Alamán se preocupaba por la mal-trecha economía, y por su posición conservadora y aristócrata, era natural que buscara el reconocimiento internacional europeo sobre el norteamericano. Roa Bárcena compartía las ideas políticas de Alamán, el único político conservador - que trató de ponerlas estrictamente en práctica.

Los conflictos con el extranjero fueron sucesos determinantes para explicarnos la lógica del pensamiento conservador y, particularmente, dejaron muy honda huella en la vida y obra de Roa Bárcena. Para algunos, la invasión norteamericana, por ejemplo, fue una experiencia traumática - que nos dejó un pesimismo profundo, pero que sin embargo - contribuyó a despertar la conciencia nacional.<sup>1/</sup> Por lo tanto, no podemos dejar estos sucesos de lado.

<sup>1/</sup> Vázquez, Josefina. Historia general de México, p. 818.

Remontémonos hasta 1821, en que México había autorizado a Moisés Austin para colonizar una parte de Texas; en doce años, los norteamericanos llegaron a ser mucho más numerosos que los mexicanos residentes. En 1830 el Presidente centralista, Bustamante, estableció fortines y aduanas - para restringir su libertad y detener su avance, pero Steve Austin, hijo de Moisés, logró que Texas fuera considerado - un estado aparte de Coahuila; en 1835 venció a las guarniciones de los fortines. Santa Anna fue a combatirlo, y - triunfó en El Alamo, pero con la muerte de muchos civiles. Finalmente fue derrotado y hecho prisionero en San Jacinto en 1836, y con los Tratados de Velasco se comprometió a suspender la guerra. Con ésta comenzaron a verse más que claras las pretensiones expansionistas norteamericanas; no es de extrañarse que el Presidente centralista fuera el único gobierno que tratara de oponerse a la expansión en sus inicios. Lo más increíble es que aún después de la guerra de Texas los federalistas seguían admirando a Estados Unidos, pregonando que trataban de seguir su ejemplo y, sobre todo, dando apoyo a su injerencia económica y política con tal de obtener apoyo para triunfar sobre los centralistas.

En 1838 Francia envió una fuerza naval que se apoderó de Veracruz para cobrar las cuentas de un pastelero a - quien el gobierno mexicano ya se había comprometido a pagar. Esta famosa "guerra de los pasteles" fue otro motivo que - desató la ironía popular hacia la política. Combatiendo a los franceses Santa Anna perdió un pie, cuyo pomposo entie-

rro el pueblo satirizó, y después lo desenterraría para -  
arrastrarlo por las calles, a la caída del dictador.

Probablemente la lucha contra la invasión norteamericana fue la guerra más socorrida popularmente, en el sentido de que las masas se unieron lo más posible para combatir con los medios que tuvieran al alcance, contra el enemigo. Pero esta unión, ni siquiera en este estado de emergencia se dio en las facciones políticas. Veamos los antecedentes.

Texas mantuvo su independencia de 1836 a 1845. El -  
Congreso de Estados Unidos, contra la opinión de los antiesclavistas temerosos de anexar otro estado al sur, admitió a Texas en la Unión. Desde 1843 México había advertido que -  
esa admisión sería causa de guerra. Los texanos querían extenderse hasta el Bravo, y los generales mexicanos, contra la prudencia del presidente José Joaquín Herrera (con cuya familia Roa Bárcena emparentaría políticamente muchos años después), en 1845 creían necesaria la guerra. En 1846 el -  
general Paredes subió a la presidencia, mientras los yan--  
quis cruzaban el Bravo. Algunos ocupaban Santa Fe de Nuevo México, otros California, de la que se recuerda la heroica e inútil defensa de Los Angeles. En la capital los generales disputaban la silla presidencial mientras eran conquistadas las casi desiertas provincias de Nueva California, -  
Nuevo México y Chihuahua; por el noroeste Zacarías Taylor -  
derrotaba a Arista, Ampudia y Santa Anna.

La crisis interna crece; los fondos para la resistencia se agotan. Gómez Farías trata de obtenerlos incautando los bienes del clero (por esto era llamado popularmente "Gómez Furias", pues las masas tomaban el hecho como un ataque a la religión), pero es depuesto y dicha incautación se deroga después de que Winfield Scott desembarca en Veracruz, derrota a Santa Anna en Cerro Gordo, ocupa Perote, Jalapa<sup>1/</sup> y Puebla. Llega al valle de México, mientras

...la forma en que se entendía el federalismo hizo que aun ante el peligro inminente el Estado de México se rehusara a que se usaran sus fuerzas fuera de sus límites. Cada estado trataba de mantener sus recursos para el momento de propio peligro... Sólo siete estados habían contribuido a la defensa nacional... se olvidaron de que constituían parte de una nación". 2/

Scott vence en Padierna, Churubusco y Chapultepec.

El 14 de septiembre de 1847 los norteamericanos izan su bandera en Palacio Nacional, a pesar de la heroica defensa de la gente de la capital. Hay versiones de que intelectuales como Carlos María de Bustamante, centralista, quien había luchado al lado de Morelos y era historiador de la Independencia, escribió en ocasión de esta derrota en su diario:

1/ En esta ocupación tuvo lugar el suceso que tan marcado dejaría a Roa Bárcena y que presenció en su juventud, el fusilamiento de jóvenes rehenes, conocidos suyos, sin que su padre, síndico del Ayuntamiento, pudiera hacer nada para evitarlo. Esto se halla fielmente registrado en sus Recuerdos de la invasión norteamericana.

2/ Vázquez, Josefina, op. cit., pp. 814-816.

Los esfuerzos que hicimos tantos hombres desde la independencia por crear una nación libre y grande, se han derrumbado. Hoy la bandera norteamericana pende del Palacio Nacional y yo no he podido salir a la calle por no verla. La República Mexicana ha muerto y yo muero con ella.

Se dice que este sentimiento lo llevaron a la realidad Sánchez de Tagle y Manuel Eduardo de Gorostiza, que murieron - "de abatimiento" al consumarse la invasión.<sup>1/</sup>

El 2 de febrero de 1848 se firmó el Tratado de Guadalupe, que cedió Texas, Nuevo México y Nueva California, - más de la mitad del territorio mexicano. "La gente lúcida del país cayó en agudo pesimismo. Se llegó a pensar que la nación vencida estaba en sus últimos momentos por ser incapaz de gobernarse a sí misma y de defenderse de los ataques exteriores".<sup>2/</sup>

El país estaba poblado por una "élite consciente - amargada, sus múltiples aspirantes prontos a aprovechar - cualquier oportunidad, sus cientos de apáticos que no se molestaban por la política y sus millones de pobretones que - trataban a diario de solucionar la difícil tarea de sobrevi

1/ Martínez, José Luis. Historia general de México, p. 1038. No queremos caer tampoco en la tendenciosidad, mostrando sin reservas el patriotismo de estos intelectuales conservadores. Según Roa - Bárcena, respecto a Gorostiza no es para tanto, difiere un poco de - Martínez, pues en el "Discurso pronunciado en la sesión en honor de don Manuel E. de Gorostiza que celebró el Liceo Hidalgo, el 17 de enero de 1876", aunque pondera su valor en la lucha contra los norteamericanos, no consigna que haya muerto de tristeza por la derrota. Véase este discurso en Roa Bárcena. Relatos, pp. 121-181.

2/ González, Luis, op. cit., p. 101.

vir".<sup>1/</sup> Era esta sociedad la que los intelectuales, desilusionados y alarmados por la intervención norteamericana, decidieron dirigir, hacia 1850. Eran pocos, pues en México - sólo uno de cada diez sabía escribir; y eran teóricos, no técnicos: primordialmente eran militares, sacerdotes o abogados, y en segundo término se dedicaban al periodismo, la literatura o la oratoria. El jefe conservador era Lucas Alamán, educado en Europa, muy religioso; "vivía con angustiada inquietud la noción de la debilidad interna de México".<sup>2/</sup> Los conservadores no querían aventurar al país por nuevos caminos y sin guía; buscaban protección de las monarquías europeas; los llamaron traidores y los apodaron "cangrejos". Para continuar nuestra explicación de la actitud conservadora, veamos un poco de su ideario en sus propias palabras (algunos de cuyos puntos retomaremos a continuación por su importancia):

1o. Queremos conservar la religión católica... sostener el culto con esplendor... impedir por la autoridad pública la circulación de obras impías e inmorales.

2o. Deseamos que el gobierno tenga la fuerza necesaria..., aunque sujeto a principios y responsabilidades que eviten los abusos.

3o. Estamos decididos contra el régimen federal, contra el sistema representativo por el orden de elecciones... y contra todo lo que se llama - elección popular...

1/ Vázquez, Josefina, op. cit., p. 763.

2/ González, Luis, op. cit., p. 105.

4o. Creemos necesaria una nueva división territorial que confunda la actual forma de Estados y facilite la buena administración.

5o. Pensamos que debe haber una fuerza armada - en número suficiente para las necesidades del país.

6o. No queremos más congresos... sólo algunos - consejeros planificadores.

7o. Perdidos somos sin remedio si la Europa no viene pronto en nuestro auxilio. 1/

El punto 3o. hace alusión al pueblo como completamente incapacitado para el sistema democrático; para los - conservadores, esto había quedado demostrado ya varias veces: por ejemplo, las masas, en su ignorancia y apasionamiento de turba, un día aclamaban a Santa Anna como héroe - militar, y pasando un brevísimo tiempo, lo despreciaban. Primero se tenía que enseñar al pueblo, pues no sabía nada de política. Respecto al punto 7o., es un grito desesperado ante las consecuencias de la invasión norteamericana. Si recordamos los sucesos consignados hasta aquí, el ideario - conservador era lógico y coherente: estaban cansados de gobiernos efímeros que no impusieran el orden ni fomentaran - la economía deshecha; habían comprobado que la división política federativa fue un factor decisivo en el abandono de los estados del norte; sin un ejército numeroso y disciplinado el país no podía defenderse; y los congresos no funcionaban por las mismas razones del punto 3o., además de que -

1/ Cit. pos. ibid.

eran manipulados por el gobernante en turno, Los consejeros a que se refieren debían ser intelectuales conocedores de las necesidades del país.

Ya a mediados de siglo los liberales no tenían un jefe definido; figuraban Juárez, Melchor Ocampo (aristócrata), Miguel Lerdo de Tejada, todos del ala de los liberales "puros", e Ignacio Comonfort, el único moderado. Negaban la tradición hispánica, indígena y católica, a causa de su posición positivista dirigida hacia el progreso; fueron ellos quienes difundieron la idea de que nuestra época colonial equivalía a la Edad Media europea en el sentido de "edad oscura", y en general veían los tiempos prehispánicos como el estadio teológico de que nos habla Comte. El ejemplo a seguir para ascender al progreso eran los Estados Unidos, gran país pero sin ninguna tradición de sustrato que revalorar. Pensaban que nuestro pasado y el engrandecimiento futuro eran antagónicos, y buscaban las libertades de trabajo, comercio, cultos; difusión de la educación, supeditación de la Iglesia al Estado, cultivo de la ciencia, democracia representativa, independencia entre los poderes, federalismo, protección a la pequeña propiedad, disminución del ejército, colonización con extranjeros de las tierras vírgenes y que el país fuera protegido por Estados Unidos. En los puntos respecto al comercio y la pequeña propiedad vemos que pretendían el rápido ascenso de la pequeña burguesía frente a la aristocracia. Y como todo esto se veía después plasmado en la Ley Juárez (restringió los fueros eclesiásticos), la Ley Lerdo (desamortizó inmuebles de corporaciones ecle-

siásticas y civiles), la Ley Iglesias (quitó a la Iglesia - el control de los cementerios y le prohibió el cobro de derechos parroquiales), y posteriormente en las Leyes de Reforma (nacionalización de bienes eclesiásticos, cierre de conventos, matrimonio y registro civil, secularización de cementerios y supresión de muchas fiestas religiosas), apreciándolo con la lógica de aquel tiempo veremos que la opinión popular tenía más que suficientes indicios para pensar que estas leyes eran medidas contra la religión, además de que las masas eran empujadas a pensar esto por los conservadores. Una minoría de estas leyes tienen apariencia únicamente económica o política.

Después de varias acciones militares con triunfos y derrotas para ambos bandos, los líderes conservadores buscaron el apoyo europeo para instaurar un segundo imperio. A causa de los problemas financieros, el gobierno liberal suspendió el pago de la deuda exterior y sus intereses, en julio de 1861; por eso, en la Convención de Londres (en octubre) Inglaterra, España y Francia deciden intervenir para obtener el pago por la fuerza. Napoleón III tenía también la intención de oponer una monarquía latina a la expansión de los Estados Unidos, y se comprometió con los conservadores para hacerlo. En ese tiempo este país libraba su guerra de secesión, así que no podría auxiliar a los liberales. Los intervencionistas llegaron a Veracruz entre diciembre de 1861 y enero de 1862; el gobierno liberal logró, con los Tratados de La Soledad, que se retiraran los ejércitos in-

glés y español.

Francia contaba con un ejército numeroso y disciplinado, además de los restos del conservador. El general Lorencez sufrió una derrota en Puebla, gracias a la cual la gran mayoría de los mexicanos se puso en contra de los franceses. Forey destruyó al ejército liberal, entró a la ciudad de México, nombró una junta de gobierno para elegir a los miembros de la Asamblea de Notables (de la que formó parte Roa Bárcena) y el Ejecutivo provisional. Mientras los Notables ofrecían la corona del imperio a Maximiliano, Bazaine dominó casi todo el país y obligó a Juárez a retirarse a Paso del Norte.

Maximiliano llegó a México el 28 de mayo de 1864. El problema para los conservadores fue que estuvo de acuerdo con el ideario liberal;<sup>1/</sup> incluso llegó a querer pactar con Juárez para que quedara en calidad de su consejero, y éste no le profesó antipatía personal de enemigo, sólo requería que hubiera sido mexicano.

Maximiliano creía que la gran mayoría de México era liberal, por lo que las leyes imperiales pretendieron continuar con las de Reforma, pero no se pudieron llevar a ca-

1/ Por esta razón algunos conservadores, como Roa Bárcena, lo rechazaron; quien lo había ensalzado en su triunfante "Oda al Segundo Imperio", siguió fiel a sus convicciones conservadoras y tuvo problemas con los imperialistas al retirarse definitivamente de su círculo, además de criticarlos públicamente. El cuento "El rey y el bufón" es una amarga ironía sobre la política de su tiempo y contra los que, como él, creyeron que este nuevo imperio sería otra cosa.

bo porque al terminar la guerra civil norteamericana los Estados Unidos pidieron la salida de los franceses de México, además de que Napoleón III los requirió para su guerra contra Prusia. Sin el ejército francés Maximiliano no pudo resistir y se rindió en Querétaro el 15 de mayo de 1867, para ser fusilado el 19 de junio junto con Miramón y Mejía.

Comienza entonces el periodo de la República restaurada (1867-1876). Se creyó que con la victoria liberal los problemas habían terminado; entre otras cosas, ya no había presión exterior, pues los Estados Unidos eran un aliado - (precisamente lo que los conservadores habían querido evitar, pues a partir de aquí comienza una dependencia económica más directa, y después seguiría el dominio inglés). Como resultado de las guerras quedaron muchos "héroes" liberales que se creían merecedores de puestos, posición o premios por sus "servicios a la patria"; muchos intelectuales liberales tuvieron puestos importantes en los gabinetes subsiguientes, y la lucha por los puestos perduró hasta el porfiriato.

Las disputas entre liberales y conservadores disminuyeron (por lo que los intelectuales de ambos bandos pudieron darse a la tarea del renacimiento cultural, comandados por Altamirano), pero aquéllos se dividieron en facciones - personalistas que no tuvieron ya ni la justificación de defender alguna idea. Una facción quería que el Presidente - se apegara estrictamente a la Constitución, mientras que -

otra, la de Lerdo y Juárez, creía que se necesitaba un Ejecutivo fuerte para la reconstrucción, que no pudiera ser - frenado por la Cámara de Diputados; recordemos que desde mucho tiempo antes, los conservadores habían tenido una opinión parecida. Con las luchas que siguieron entre las facciones liberales, hubo entonces más que nunca deseos de paz, orden, tranquilidad y de salir de la crisis económica, todo lo que aparentemente vendría hasta el régimen de don Porfirio, que fue, después de todo, la institucionalización de - las ideas de la facción liberal de Juárez (por lo que Roa - Bárcena, como veíamos al principio, vivió siempre en contra del porfirismo).

## I B. El ambiente literario.

El periodo literario que nos ocupa principalmente, la segunda mitad del siglo XIX en México, participa de la influencia artística de prácticamente la mayoría de las escuelas - de dicho siglo: neoclasicismo, romanticismo, costumbrismo, realismo e incluso naturalismo. No mencionamos el modernismo porque su influencia no se deja sentir sobre la obra de Roa Bárcena. Definir con profundidad dichas escuelas llevaría muchísimo tiempo y espacio, por lo que nuestro trabajo hará sólo referencia a algunos parámetros de base para tener una idea de cada una, ya que posteriormente necesitaremos retomar algunos elementos de ellas porque se hallan presentes en los cuentos que estudiamos. Así como no podemos definir en forma concluyente ninguna de las escuelas, tampoco podemos encasillar escritores y obras dentro de un -ismo, porque ambos pueden presentar características de muchas de las escuelas en boga en aquel tiempo; a lo más que podremos llegar es a citar algún elemento encontrado en la obra como procedente de alguna de las escuelas pero sin establecer específicamente ninguna generalización.

En arte todo intento de clasificación conlleva serias dificultades, porque siempre habrá aspectos que no aparecen en todos los autores, o bien encabalgamiento de épocas. El romanticismo participa - del neoclasicismo y la Ilustración precedentes, y el llamado realismo participa en cierta medida de ambos periodos. 1/

1/ Barros, Cristina. "Realismo y naturalismo", Siglo XIX: romanticismo..., p. 101.

Entre los europeos incluso, un mismo escritor o una misma obra pueden presentar características de tres fases literarias: neoclasicismo, romanticismo y realismo. 1/

En el caso de México, en el marco temporal que nos ocupa, y hablando particularmente de Roa Bárcena, encontramos por ejemplo la clasificación generalizadora para los escritores de liberal-romántico y conservador-neoclásico, a la que posteriormente haremos referencia.

Veamos cómo en la segunda generación romántica mexicana (como ha sido denominada, y dentro de la cual podría situarse en algunos aspectos el autor que nos ocupa) se funden elementos neoclásicos y románticos. Según Anderson Imbert esta generación empieza a producir después de 1850,<sup>2/</sup> y ya para entonces muchos escritores tienen una formación eminentemente clásica, pues ya librados de la falacia que pregona por la inspiración y echar abajo las reglas, acuden a los estudios humanísticos. De la misma manera, muchos escritores catalogados como neoclásicos incluyen en sus poemas motivos temáticos o formales de tendencia romántica, como las descripciones y tradiciones populares nacionalistas o la virulencia en el ataque político (siempre ejemplificada con el Nigromante). Por lo tanto, en México el deslinde entre neoclasicismo y romanticismo es inútil; -

1/ Souto, Arturo. "El romanticismo literario", ibid., p. 37

2/ Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, tomo I, pp. 226 y 275.

un consciente amor a lo clásico, acompañado de la supervivencia de la educación humanística, se mantuvieron a la par que las tendencias románticas, y aún hasta el modernismo.

Si no se puede clasificar a escritores como exclusivamente románticos o clasicistas, es todavía menos aceptable la clasificación a que antes aludíamos, la que identifica tendencias literarias con ideas políticas, pues en ella se niegan méritos al clasicismo por causas ideológicas. Se ha asociado también la actitud conservadora-neoclásica con la investidura eclesiástica del escritor, pero la tradición humanística se proyectaba incluso fuera de los poetas dedicados a tal actividad, algo muy frecuente en el siglo pasado. Algunos cambiaban de ideología, pero la orientación estética seguía íntegra, o la nueva seguía impregnada de - - aquélla.<sup>1/</sup> Luis G. Urbina hasta llega a establecer la categoría de los "conservadores literarios" para los "salmistas" (éstos, según otros críticos, eran los aristócratas empeñados en reproducir las formas del Siglo de Oro español, "caducas y vacías"; se les llamó así, desde luego, irónicamente, por su religiosidad<sup>2/</sup>); Urbina insiste generalizando - que son "todos".<sup>3/</sup>

David Huerta es de los poquísimos críticos (junto -

- 1/ Valdés, Octaviano. Poesía neoclásica y académica, cfr. p. X.
- 2/ Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. José Gpe. Posada, ilustrador de la vida mexicana, p. 33.
- 3/ Urbina, Luis G. La vida literaria en México, pp. 97 y 99.

con Octaviano Valdés y Huberto Batis) que aseguran que las divisiones de la política no son claras en la literatura:<sup>1/</sup>

... en la literatura se busca la definición de una literatura nacional, producida por la actividad y actitud romántica. Esto lleva a muchas situaciones que niegan en la literatura las diferencias en la política y manifiestan intenciones estilísticas que borran en literatura las actitudes ante el conflicto social. Varios conservadores son escritores audaces e innovadores, y algunos liberales se ciñen a los cánones académicos de la preceptiva - tradicional, pero eso no significa incongruencia - entre posiciones políticas y literarias, sino los movimientos de nuestra cultura en busca de su identidad nacional. 2/

Se supone que el romanticismo tenía formas más aptas de expresar pasión política o que, siendo movimiento revolucionariamente literario, se adaptó más a la rebeldía liberal en contra de la tradición, inclusive literaria.<sup>3/</sup> Pero nada de esto es verdad, porque las formas más disciplinadas pueden traducir la pasión más violenta.

Respecto a convicciones artísticas, no hay que tratar de descubrir una actitud conservadora recalcitrante en contra de las innovaciones o la rebeldía "consciente" liberal. Valdés, gran estudioso de nuestro neoclasicismo, califica su segunda etapa de "neoclasicismo romántico", pues - aun los poetas de educación más clasicista sufren la influen

1/ Huerta, David. El relato romántico, p. 3.

2/ Ibid., Cuentos románticos, cfr. pp. V-VIII.

3/ Cfr. Valdés, Octaviano, op. cit., pp. IX-XI.

cia romántica, como por ejemplo Pesado: "...tema folklórico, escenas regionales y paisajes descritos con color y viveza..."

Aunque Roa Bárcena fue un escritor de oficio más - que por gracia de la mal entendida inspiración romántica, - es decir, tuvo gran formación clasicista, fue un ávido lector de obras inglesas, francesas y alemanas, muchas de las cuales traduce, a cuyos autores admira y por lo que no podía permanecer ajeno a su influencia. Así, no está por demás decir que muchos de los elementos del romanticismo europeo están presentes en su obra, por lo que es necesario ubicarlos para después ver qué tratamiento les dio el escritor.

Se dice que el romanticismo ha sido definido de muchas y casi siempre contradictorias formas, y por su propia naturaleza contradictoria acepta múltiples definiciones. Está en constante movimiento, varía según la lengua, el periodo o el pueblo en que se desarrolla. "El romanticismo, el movimiento más vital, cambiante, expansivo y duradero, no puede encerrarse en marcos cronológicos. ¿No llega acaso a nuestro tiempo en continuas transformaciones?"<sup>1/</sup>

Algunas de las características que se hallan en la temática del romanticismo literario son el gusto por el mis

1/ Anderson Imbert, E., op. cit., p. 226.

terio, lo sobrenatural, o (como ya lo dijimos al hablar del neoclasicismo) tomar como fuente de inspiración las nacionalidades populares.<sup>1/</sup>

Para ejemplificar literalmente con la novela, y ligar al romanticismo con escuelas literarias derivadas, notemos que se dice que hay dos grandes corrientes que orientan la novela del siglo XIX, provenientes del romanticismo. La primera, iniciada por Walter Scott, muestra e impone la moda de la revaloración literaria de los escenarios nacionales y las tradiciones históricas (Roa Bárcena retomaría esto por influencia de Bulwer Lytton, en su cuento "Buondelmonti"). La segunda tiene su origen en la novela "social" (sic) francesa, donde aparecen los problemas de la vida diaria y sus conflictos sociales como guerras, perturbaciones políticas, crisis económicas paralelas al desarrollo industrial y los conflictos internacionales<sup>2/</sup> (retomado todo - también por el autor que estudiamos en varios cuentos de su colección Noche al raso). Obviamente la segunda corriente de la novela da origen al realismo, y notemos que el crítico la describe como proveniente del romanticismo; los temas de esa corriente se hallan también presentes en la realidad mexicana de entonces, por lo que recibió gran acogida entre los escritores de nuestro país.

1/ Souto, op. cit., p. 33.

2/ Cfr. Díaz Arciniegas, Germán. "Realismo y costumbrismo", Historia de la literatura mexicana, p. 7.

Respecto a la identificación con las tradiciones y nacionalidades populares como voluntad romántica, la veremos plasmada en los textos por medio de la aparición de neologismos e indigenismos.<sup>1/</sup> El nacionalismo literario y la lucha por la independencia política se hallan íntimamente ligados con la génesis del romanticismo hispanoamericano. Para algunos, la única razón válida para justificar la primera etapa de este romanticismo es que vio la necesidad de la formación de una literatura nacional.<sup>2/</sup> Incluso mucho después de la independencia, con Altamirano (romántico ya de la segunda generación), los tópicos románticos serán aliados en la prédica de una literatura nacional.<sup>3/</sup> Pero nuevamente, no nos dejemos llevar por la generalización que nos dice a este respecto, por ejemplo, que los románticos hispanoamericanos son los restauradores de las antiguas civilizaciones precolombinas,<sup>4/</sup> pues recordemos en este sentido la conciliación neoclásico-romántica en México: muchos de nuestros "neoclásicos" (entre comillas, es decir, los que la crítica tradicional ha etiquetado como tales) son acendrados defensores del rescate de leyendas y tradiciones indígenas, en contra de algunos escritores que comulgaban con la parte positivista del romanticismo y veían por tanto en el pasado indígena cuentos pintorescos o fábulas fanta--

1/ Véase infra, "Lo mexicano".

2/ Fe, Marina. "El romanticismo", Historia de la literatura mexicana, p.11.

3/ Ibid., p. 15.

4/ Cfr. Souto, Arturo, op. cit., p. 47.

siosas pertenecientes al estadio teológico que era necesario superar para ascender al progreso.

El costumbrismo, según Souto, tratará de observar mejor la realidad y entenderla con penetración suficiente; de desprenderse de la fantasía desbordada, del exceso de sentimentalismo; de buscar visiones más objetivas de la realidad circundante y de la realidad del hombre como individuo (los retratos serán menos estereotipados, se toman en cuenta relaciones entre temperamento y conducta, hay una matización más verosímil de los movimientos psicológicos), como miembro de una colectividad (se hace énfasis en los tipos de vida y costumbres), o de una colectividad en sí (vida, costumbres, interacción sociedad-ambiente). Es una nueva interpretación de la vida recreada artísticamente, sin abandonar por completo los elementos de ficción.

El costumbrismo como género, es decir, a lo que se llama cuadro de costumbres, como prosa descriptiva de la realidad social, comienza a independizarse de la novela a fines del siglo XVIII. Se trata de románticos que ponen énfasis en el color local, folklore, tipos y costumbres populares y literatura tradicional, y abren camino a la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX. Es una inflexión interna del romanticismo en que perdura cierta idea del hombre rusoniano (se cree en las bondades naturales del hombre que no ha podido destruir la sociedad ni la

civilización).<sup>1/</sup> Por ello, sus mejores fuentes de creación fueron ambientes campesinos, villas rurales, selvas hispanoamericanas y las tradiciones folklóricas. A primera vista, parece ser por completo opuesto a la novela romántica por los elementos realistas que ya vimos contiene, pero nunca olvidemos ésta su visión romántica del hombre.

En Hispanoamérica, a la creación de nuevas repúblicas corresponde la voluntad de crear una literatura nacional. El romanticismo en América se apegó más al realismo. El lenguaje, tipos, costumbres y tradiciones populares adquirieron extraordinaria variedad y riqueza. Se desarrolla en un alto grado la conciencia del escritor acerca de la realidad en que vive.

La novela romántica hispanoamericana nace íntimamente ligada al costumbrismo. Tiene sentimiento de la naturaleza, color local; es psicológica e introspectiva, pero también histórica, política y social. En esto se ve la influencia del realismo que ha de dominar la literatura en el último tercio del siglo XIX.<sup>2/</sup>

1/ Cfr. Souto, Arturo, op. cit., p. 46. Esta característica romántica del costumbrismo se puede ver en muchas obras consideradas realistas; hablando de influencia sobre Roa, en Oliver Twist, por ejemplo, el protagonista está pintado románticamente, hay visión maniqueísta de la realidad y no la que se pretende al hablar en general del realismo, es decir, no se nos da un espejo fiel de la realidad, o una realidad objetiva.

2/ Cfr. Souto, Arturo, op. cit., pp. 54-61.

El escritor se vuelve sobre su presente inmediato - para identificarlo, documentarlo para la posteridad, tomar conciencia crítica de él y buscar las posibles alternativas para transformar lo inadecuado. La vida independiente daba la oportunidad de construir un México moderno donde el término nacionalismo alcanza un valor de eje conductor.

Hubo en México escritores que hacen artículos de - costumbres para atestiguar y documentar la realidad de un - presente anecdótico, y otros que a través de sus novelas - pretenden la crítica social y la consecuente transformación, ya sea vía el ejemplo didáctico moralizante o la demostración experimental de los determinismos hereditarios de la - sociedad. En todos los casos resulta imposible encontrar - ejemplos puros de una sola corriente o escuela: siempre hay entrecruzamientos y préstamos,<sup>1/</sup> como en este caso, lo moralizante es heredero del neoclasicismo, y el determinismo en esta etapa es precursor del naturalismo.

Entre las tantas y a veces contradictorias características del romanticismo, se dice que de alguna manera es resultado del liberalismo burgués, del industrialismo que - busca la libertad y el progreso; pero en este sentido, según Souto, hay otra cara del romanticismo, reaccionaria y - en contra de la industrialización (el que dio origen al -

1/ Cfr. Díaz Arciniegas, op. cit., pp. 3-4.

Frankenstein o a las obras de Blake, por ejemplo). Si trasladamos esto a México veremos que tiene relación con la tendencia de nuestro Roa Bárcena a pintar en sus cuentos un pasado que según él era mejor que el presente industrializado y progresista que vivía en el porfiriato. Este tipo de romanticismo reaccionario es el que se transformaría en el -realismo de Dickens (influencia directa sobre Roa, también a causa de las traducciones que de él hizo) ya en la época victoriana.

Desde mediados del siglo XIX hubo en España manifestaciones realistas por medio del costumbrismo; éste, derivado romántico, pasa a ser realismo.<sup>1/</sup> Souto nos sigue diciendo que en la famosa batalla del Hernani el público estaba -dividido en clásicos y románticos, y entre aquéllos estaban los realistas; los clásicos proponían la imitación de la -realidad, de la naturaleza objetiva, concebida ésta en contraposición a idealismo como inspiración subjetiva, imaginación, fantasía (presentes en muchas obras del periodo romántico, como por ejemplo los cuentos de Hoffmann, quien también tuvo mucha influencia sobre Roa Bárcena por medio de -las traducciones). Si el realismo es tomado estrictamente en este sentido, es decir, como apego al referente, sí podría decirse que es una reacción en contra del romanticismo, pero sólo si se toma en este sentido, porque la gran mayo--

1/ Cfr. Anderson Imbert, Enrique, op. cit., p. 289.

ría de los textos literarios tiene carácter representativo<sup>1/</sup> de un referente, pero es representativo, es decir, - respecto a veracidad lógica, las frases del discurso literario no tienen referente<sup>2/</sup> como algo "verdadero"; "más que de 'reflejo', la relación entre la serie literaria y las de más series sociales es de participación, de integración".<sup>3/</sup> En el tiempo en que el realismo (entendiendo la palabra como periodo literario) se comenzó a proclamar como tal, la parte idealista del romanticismo fue desprestigiada por su subjetividad; el romanticismo quedó entonces como algo peyorativo. Además, no se debe tomar el realismo como la corriente que fue el verdadero espejo o reflejo de la realidad, o como la reacción contra el romanticismo porque

Los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, inclusive los realistas del siglo - XIX, en gran medida los decadentes y, por fin, - los futuristas, los expresionistas, etc., afirmaron con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra, el realismo, es el principio fundamental de su programa estético. 4/

y estamos viendo que un apego total al referente como realidad lógica verdadera no se puede dar en el discurso literario, además de que la subjetividad del artista no lo permite.

- 1/ Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje, p. 303.
- 2/ Ibid., p. 301.
- 3/ Ibid., p. 304.
- 4/ Jacobson, Roman, cit. pos. ibid., pp. 302-303.

Cristina Barros nos informa que algunos críticos no separan realismo de naturalismo, como Hauser y Zola. Los manuales franceses citan a los autores que ella llama "realistas" entre los románticos, separando a los naturalistas, y ella se basa para hacer la distinción en la teoría de la novela de Balzac, que "es muy precisa" y representa a los realistas, y difiere de la naturalista de Zola.<sup>1/</sup>

Balzac pensaba que

Levantando el inventario de los vicios y las virtudes, reuniendo los principales datos de las pasiones, pintando los caracteres, escogiendo los sucesos principales de la sociedad, componiendo tipos para la reunión de los rasgos de varios caracteres homogéneos, quizá pudiese llegar a escribir la historia descuidada por tantos historiadores: la historia de las costumbres.

Aunque su deseo era acercarse al biólogo, la pasión con que contemplaba al mundo circundante es una de las características de su obra.<sup>2/</sup>

1/ Barros, Cristina, op. cit., p. 79.

2/ Barros, Cristina, op. cit., pp. 81-83. El subrayado es nuestro. El que Balzac utilice la palabra "pintar" no es casualidad, pues en muchas de las obras llamadas realistas los aspectos que contienen las virtudes a que el escritor aludía son embellecidos pictóricamente de la misma manera que en el romanticismo y el costumbrismo; por lo tanto, este realismo es otra extensión del romanticismo, en lugar de una reacción en su contra. No olvidemos que Balzac dice también "escoger" lo principal en la sociedad para plasmarlo en la obra de arte, lo que implica por parte del artista una labor selectiva y por lo tanto apasionada, como nos sigue diciendo Barros. Esta actitud va a continuar incluso en el naturalismo, por lo que sigue la influencia romántica.

Stendhal y Balzac son, según Hauser, a un tiempo - herederos del romanticismo y sus adversarios más violentos. La realidad en Stendhal está presente por su agudeza de observación de los mecanismos psicológicos y porque sus temas están tomados de hechos concretos. Lo romántico es el individualismo de los personajes, pero no tienen retórica ni - grandielocuencia. Dickens presenta un cuadro muy completo de su país y de su época. Pérez Galdós decía que "Es más - fácil retratar al pueblo, porque su colorido es más vivo, - su carácter más acentuado, sus costumbres más singulares, y su habla más propia para dar gracia y variedad al estilo".<sup>1/</sup>

En Hispanoamérica, como en España, el costumbrismo de origen romántico pronto se transformó en realismo, y el deslinde entre ellos resulta difícil. Se dice que Altamirano, por ejemplo, está dentro de los escritores que en México cultivaron la novela social, pero tiene tendencia a idealizar costumbres y personajes, y su afán de reflejar en sus novelas su ideología (como ocurre, también por tomar un - ejemplo, con el que muchos consideran la raíz del realismo objetivo crítico en lengua española, Pérez Galdós) entorpece en alguna medida los aspectos literarios, pero su obra es un estupendo documento.<sup>2/</sup>

1/ Cit. pos. ibid., p. 88. Todos los subrayados son nuestros, y por medio de ellos seguimos viendo la herencia del romanticismo pictórico del cuadro de costumbres sobre el realismo.

2/ Ibid., p. 95.

Como el costumbrismo, el realismo tiene su origen - en la novela histórica inglesa, si bien se aparta de dicho costumbrismo en que éste prefería escoger temas provenientes de las clases bajas; el realismo retratará también a la clase media, burguesía y clase alta, la mayoría de las veces para criticarlas. Roa Bárcena no vacila en hacer esto aunque él perteneciera a la alta burguesía.

Balzac se circunscribe a un presente inmediato, a los hombres vivos y a las costumbres, pero no entendidas como los rasgos típicos y distintivos de una sociedad, sino como los hábitos comunes y corrientes de cualquier comunidad humana.<sup>1/</sup> Esta es otra diferencia con el costumbrismo, pues en éste la descripción de las costumbres servía para resaltar el nacionalismo.

No podemos encasillar al realismo dentro de una sola vertiente. Se dice que tiene tres, ejemplificables con autores españoles: realismo idealista (el de Juan Valera - como crítico, favorable a Roa Bárcena- y Leopoldo Alas - "Clarín"), realismo crítico (el de Pérez Galdós) y el realismo naturalista (el de Emilia Pardo Bazán).<sup>2/</sup> Obviamente el primero conserva parte del idealismo romántico, el segundo es tan apasionado en su crítica que continúa con aquella

1/ Cfr. Díaz Arciniegas, op. cit., pp. 9-10.

2/ Programa básico de la materia optativa Novela Realista Española, impartida en la licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas en la - ENEP Acatlán, UNAM.

escuela lo mismo que el tercero, pues a pesar de incluir en sus descripciones términos médicos y científicos, éstas se hallan impregnadas de elementos pictóricos costumbristas románticos (piénsese, por ejemplo, en el personaje Perucho de Los pazos de Ulloa).

En México hay algunos cuentos de Rafael Delgado, - considerado dentro de la segunda generación realista, que - guardan cercanía con los cuadros de costumbres; el afán por reproducir de manera precisa el habla coloquial (a que aludía Galdós) es también romántico.<sup>1/</sup>

Si bien nunca se ha hablado de Roa Bárcena como un - escritor naturalista (con lo que estamos de acuerdo), creemos que es conveniente decir algunas palabras respecto al - naturalismo porque está muy relacionado con el realismo (es - cuela con que sí se ha relacionado a Roa, tanto en sus cuen - tos originales como en los traducidos), y además porque Roa fue contemporáneo del naturalismo en Europa. Hay algunos - elementos de esta escuela que continúan con el romanticismo, aunque críticos y sus mismos escritores pretendieran lo con - trario.

Según Zola, el novelista "tiene que ser el fotógra - fo de los fenómenos", y aunque lo concebía como frío obser-

1/ Cfr. Barros, Cristina, op. cit. p. 111.

vador, en el fondo la motivación de Zola era moralizante. Siente rechazo hacia los románticos idealistas por su lirismo y falta de lógica.

Parten siempre de una fuente irracional cualquiera, tal como una revelación, una tradición o una autoridad convencional... Nosotros los escritores naturalistas sometemos todos los hechos a la observación y a la experiencia, mientras que los escritores idealistas admiten fuerzas misteriosas - que se escapan al análisis y permanecen en lo desconocido, al margen de las leyes de la naturaleza.

Tal parece que la literatura naturalista y la realista estarían muy cerca del racionalismo del siglo XVIII, a menos - que aceptemos dos corrientes dentro del romanticismo: una - decepcionada de la realidad, tiende a huir de ella a través del lirismo y la fantasía; la otra ve el futuro con optimismo y en la ciencia la posibilidad de salvación del hombre.<sup>1/</sup>

Gracias a las citas de Zola vemos que éste y Hauser no dejaban de tener razón si no separaban al realismo del - naturalismo, pues ambas escuelas quieren fotografiar la realidad objetivamente, rechazan al romanticismo idealista y - pretenden que no son apasionadas; así como encontramos antes similitud entre realismo y neoclasicismo, también la - hay ahora con el naturalismo por su intención moralizante.

1/ Zola, cit. pos. Barros, op. cit., p. 99. Los subrayados en las citas y en lo dicho por la autora son nuestros.

Sólo en este último sentido, como dijimos antes con el realismo, el naturalismo (a decir de la autora) parece que se acerca al neoclasicismo. Pero para comentar los subrayados anteriores, es necesario que veamos otras características - determinadas por Barros, quien nos dice que los naturalistas creen en un determinismo que parte del medio ambiente y de la herencia. Entonces, de alguna manera continúan con la idea romántica rusoniana del hombre, pues el medio se en carga de corromperlo; es más, lo de la herencia nos hace - pensar en un destino que, para desgracia de ese mismo hom-- bre, por más racionalmente que actúe no podrá escapar de su acción. Este determinismo, puesto que es arbitrario, no de ja de ser una fuerza misteriosa y desconocida (lo que vimos que Zola rechazaba), si bien no tan apasionada como la crí-- tica realista, tiene algo de romántica después de todo. Res pecto al novelista fotógrafo, al igual que en el realismo, la pretendida objetividad fotográfica tampoco se da, sino - la misma selección de la tajada de realidad escogida cuida-- dosamente por el escritor. Lo que sí se da es la fotogra-- fía pero no como objetividad, es decir, gracias a las deta-- lladas descripciones se transmiten impresiones plásticas; - pero esto es una herencia más del costumbrismo romántico, - que ahora ha tomado otra vertiente.

A través de este rápido paso por las escuelas de - las cuales Roa Bárcena recibió influencia, tendremos antece-- dentes para analizar sus cuentos respecto al sentido de al-- gunos conceptos relacionados con las escuelas. En el escriri

tor se da la confluencia de todas ellas y no podemos caracterizarlo como perteneciente a una en particular. Tuvo una profunda formación clásica, rechazó la malentendida inspiración, pues fue un escritor hecho a base de oficio, y a veces pretende ser moralizante (como en el caso del cuento "Lanchitas"); tiene gran influencia del romanticismo idealista e imaginativo europeo (Hoffmann), pues trata temas de misterio aunque también se deleita en recrear la vida y leyendas populares, por lo que es muy nacionalista; plasma las costumbres mexicanas de manera pictórica, con la intención de dejar constancia de ellas pero no sólo para transmitir una belleza exótica y folklórica ni como un simple documento cronológico para la posteridad, sino que también critica la realidad social sin la falacia de pretender que la está reflejando objetivamente, pues en sus cuentos esta crítica no es el interés primordial del texto.

Los intelectuales mexicanos recibían todas estas influencias. Ahora es necesario que veamos el ambiente literario en que las recibían y cultivaban, lo que contribuyó mucho a que la tónica de las escuelas variara.

En toda Hispanoamérica, las principales influencias europeas durante casi todo el siglo XIX fueron: españolas, Larra, Espronceda y Zorrilla (quien incluso vino a México); francesas, Hugo, Lamartine y Chateaubriand; inglesas, Byron y Walter Scott. Los alemanes Goethe y Schiller se conocían indirectamente, a través del francés; casi nada los italia-

nos Manzoni y Foscolo.

La llamada en general segunda generación romántica se desarrolla entre 1860 y 1880, con una actitud más intelectual, estudiosa y crítica; se emprende el oficio literario con disciplina, por lo que se incorporan al acervo cultural los clásicos y los estudios filológicos.

La literatura no sólo caminó paralelamente, sino que fue un instrumento que ayudó en gran medida a la sucesión de acontecimientos de la guerra de Reforma. Los literatos eran oradores y periodistas en defensa de su facción; a Henríquez Ureña le llama la atención cómo Roa Bárcena celebró la llegada de Maximiliano en 1864, "evocando las sombras de los antiguos reyes indios como padrinos del nuevo emperador",<sup>1/</sup> pero no puede evitar favorecer a los poetas liberales, diciendo que son "hombres de más valer aún".

Para marcar los inicios de la narrativa hispanoamericana se cita siempre a Lizardi, quien fijó en El Periquillo características que dominarían en la literatura posterior: rasgos de romanticismo social que derivarían en costumbrismo, pero también el deseo de hacer una literatura moralizante (este rasgo se apega más al neoclasicismo, pero es tomado por el costumbrismo).

1/ Henríquez Ureña. Las corrientes literarias en la América Hispánica, p. 119.

Hemos dicho que los escritores de las primeras etapas del México independiente no tenían conciencia de su que hacer literario, y otra de las causas era muchas veces el rechazo intencional del romántico social a lo tradicional por buscar su emancipación. Además, en el estado de anarquía del país era muy difícil asimilar la cultura existente. Durante casi todo el siglo la vida externa del mexicano está a merced de la guerra civil, por lo que no tiene calma ni continuidad para dedicarse a revalorar sus tradiciones. Así que vivían y escribían de prisa, antes de que un nuevo desorden viniera a interrumpir la labor.<sup>1/</sup> Esta es la causa de que muchos escritores que hubieran podido dedicar su tiempo a cultivar otros géneros se concentraran tanto en el periodismo combativo o incluso de recreación para el pueblo. López Aparicio lamenta que Roa Bárcena no haya escrito sólo cuento;<sup>2/</sup> Jiménez Rueda nos pinta un cuadro de lo que era el esfuerzo de publicar en aquellos tiempos:

Las publicaciones, sin fondos para sostenerse, pedían a sus redactores, si es que los había de planta, o a su director, la consagración de un esfuerzo reiterado y nada remunerador. El director lo era todo: escribía el periódico, corregía las pruebas, lo enfajillaba, lo ponía en el correo, firmaba los recibos de los suscriptores, cuando era necesario los cobraba, a veces llevaba los paquetes a las alacenas de los portales de Mercaderes y Capuchinas para -

1/ Cfr. Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México, p. 22.

2/ López Aparicio, Elvira. José María Roa Bárcena. Tesis de maestría, p. 109.

su venta y, sobre ello, ponía dinero de su propio peculio para pagar la imprenta. 1/

El siglo XIX puede caracterizarse por la búsqueda - del cambio, el aprendizaje, el esfuerzo de formación. Los - hombres de pensamiento eran también hombres de acción que - tenían que organizar la administración del país y por lo - tanto querían imponer sus ideas políticas. Querían crear - también una cultura nacional. El triunfo de un bando origi - naba un cambio radical en la vida del país y, por lo tanto, en el campo cultural. La filiación política no sólo se vio en textos combativos o doctrinarios, sino también en géneros como novela, poesía, historia, filosofía y crítica. La alternativa ideológica fue una fuerza de cambio que hacía luchar a los escritores por la transformación del país, de la cultura y la sociedad, según las convicciones de cada quien. Hay cuatro principales periodos culturales en nuestro siglo XIX literario, según José Luis Martínez:

1. De 1810 a 1836. En el Diario de México se hallan - aún formas dieciochescas o de débil neoclasicismo. Se da - la literatura insurgente o de combate. Con Lizardi entra a la literatura la voz del pueblo mestizo. Con la Independencia la literatura adquiere planteamientos doctrinarios, temas patrióticos y color local.

1/ Jiménez Rueda, prólogo a Roa Bárcena, Relatos, p. XII.

2. De 1836 a 1867. Surge la primera generación propiamente mexicana, con los ideólogos que definen las dos principales posturas políticas. En la Academia de Letrán se reúnen en torno a Quintana Roo los primeros románticos, que en publicaciones periódicas tratan paisajes y costumbres nacionales. Arrecia la inestabilidad política pero "se continúa dando forma a la cultura". Abunda la poesía, se inicia la novela sentimental y folletinesca, comienza a existir el teatro; después de 1844 se establecen asociaciones literarias y artísticas y se publican revistas literarias y de variedades, sobreponiéndose a la adversidad.

3. De 1867 a 1889. Triunfa la república liberal, crece el impulso nacionalista y Altamirano hace un llamado a la concordia de los escritores de ambas facciones; organiza el nacionalismo como programa coherente y sostenido, y se convierte en empresa nacional de integración cultural: en él se unen liberales y conservadores.

4. A partir de 1889, año en que Altamirano deja el país, surge una nueva generación con un cambio radical de tono e ideas estéticas. Los cambios anteriores eran consecuencia de sucesos nacionales y respondían a necesidades políticas; el nuevo es más bien un cambio netamente cultural: el Modernismo está condicionado por causas extraliterarias (la paz porfiriana), pero se aleja de ellas por voluntad propia y busca una expresión libre, exclusiva del artista que inicia la ruptura arte/sociedad. Las asociaciones literarias, ya

innecesarias, vienen a menos.<sup>1/</sup>

La evolución que se efectuó de un extremo a otro del siglo fue enorme. Estuvo muy condicionada por las instituciones culturales -tertulias, veladas, asociaciones, escuelas superiores, academias-, la mayor circulación de los libros, viajes, perspectiva alerta hacia las culturas del mundo y la progresiva estabilización social y política que permite al hombre de vocación cultural ocuparse más seríamente y libremente de sus propias tareas. Esta evolución de la vida intelectual a lo largo del siglo la podemos ejemplificar en Roa Bárcena, pues después de una agitada vida dedicada a la política pudo dedicarse a la literatura más de lleno hasta su vejez, en que llegó la estabilización del país. El mismo confesaría en "Lanchitas" que no hubiera querido ser periodista doctrinario; hasta que terminó su vida pública, si bien continuó con sus actividades administrativas, dejó el periodismo y se dedicó a los demás géneros literarios, especialmente el cuento.

En general, el escritor no se refugiaba en la evasión o lamentos sentimentales, sino en el servicio a la sociedad y la creación de una cultura para la formación de una nacionalidad. La primera asociación literaria importante, la Academia de Letrán (1836), tuvo orientación nacional

1/ Cfr. Martínez, José Luis. "México en busca de su expresión", Historia general de México, pp. 1023-1025.

lista y dio a las letras un impulso considerable. Según Pe  
rales Ojeda, en la Academia de San Juan de Letrán se reunie  
ron poetas de todos los bandos políticos y literarios para  
apreciar y juzgar sus producciones. Fue el primer centro -  
donde se hizo literatura con miras al progreso, consciente,  
dirigida; se establecieron principios y doctrinas. Democra  
tizó los estudios literarios para todas las creencias, eda  
des, posición social o bienes, en pro de nuestras letras.  
El Liceo Hidalgo, fundado en 1849, buscó "dar un carácter -  
más sólido y definido, más profesional -y por ello quizá  
menos espontáneo- a nuestro romanticismo".<sup>1/</sup> Por las apre  
miantes condiciones sociopolíticas, el esfuerzo de los es--  
critores fue heroico; en esa época de tantos problemas la -  
fraternidad era importante, pues los escritores tenían que  
reunirse donde se pudiera (antiguos colegios, conventos, o  
por ejemplo, la oficina de negocios administrativos de Roa  
Bárcena). "La vida de estos escritores está ligada con su  
creación. Luchando con los hombres, en medio hostil y per-  
seguidos por los enemigos en ideas con encarnizamiento fe--  
roz o saña terrible y formando parte de los partidos políti  
cos, combatiendo con la miseria, no es raro que trascienda  
a la obra el tinte oscuro y tenebroso de su vida".<sup>2/</sup>

Respecto a otras asociaciones posteriores, la Acadeu

1/ Huerta, David. Cuentos románticos, p. XII.

2/ Jiménez Rueda, Julio. Hist. de la Lit. mex., p. 247.

mia de Ciencias y Literatura fundada por Maximiliano fue, - según Montes de Oca, como la francesa, con gente de todas - las opiniones y partidos políticos; predominaban en ella - los liberales simpatizantes de Maximiliano, y los conserva- dores se sentían en ella fuera de su centro. El momento no era propicio para una institución así. Posteriormente a El Renacimiento y al nuevo Liceo Hidalgo, la Academia Mexicana de la Lengua fue otra muestra de un gran resurgimiento en - nuestras letras.

La salida a la luz de algunas publicaciones también resultó ser a veces heroica, pues podían tener muy corta vi- da. Desde 1827 que el impresor Galván publica su Calenda-- rí, los editores competían para ofrecer al lector la revis- ta mejor impresa, más graciosa, instructiva o amena, "con - el concurso de los literatos mexicanos que entonces aún es- cribían con gusto para los niños y los hombres sensibles, - para deleite y encanto del 'bello sexo' o para solaz de los viejos". Las publicaciones no se hacían, como ahora, para especializados, sino "los escritores entendían la literatu- ra como una manera de comunicar emociones placenteras a los lectores medios, procurando al mismo tiempo fortalecer sus creencias religiosas y ampliar 'sin lágrimas' sus conoci- mientos culturales".<sup>1/</sup> Esto último condujo en mucho a los estudios de intención nacionalista.

1/ Martínez, José Luis, op. cit., p. 1043.

Hemos hablado de El Renacimiento. Veamos el porqué de su importancia. Entre noviembre de 1867 y abril de 1868, poco después de la muerte de Maximiliano, Altamirano promovió la celebración de unas veladas literarias. Eran más - amistosas que formales. Se agruparon los artistas sin distinciones políticas ni generacionales. Su objetivo era fomentar el progreso literario. Acudieron conservadores como Roa Bárcena, Segura y Montes de Oca. En 1868, cuando estaba en debate la amnistía, las reuniones se hicieron famosas; se vio que un hecho considerado sólo cultural también podía serlo político. Altamirano pensó en preparar una revolución que sacara la literatura del círculo y la entregara al país.

Al triunfo de la República la política dejó de ser tema del periodismo. Pero los planes de Juárez respecto a la literatura eran que ésta no abandonara del todo el tratamiento de los problemas políticos; debía defender los intereses del pueblo diciéndole sus deberes, incluso denunciar los abusos del poder y continuar instruyendo. Pero El Renacimiento no fue fundado como órgano de facción, sino de - conciliación, paz y concordia ideológica (1869). El llamado fue recibido por los conservadores primero con sorpresa y después acogido abiertamente; siempre se mantuvo íntegra la promesa de respeto a las ideas; se logró un renacimiento cultural pocas veces igualado en nuestra historia.

Lamentablemente, este esfuerzo de los escritores no

fue apoyado oficialmente. Altamirano se quejaría después - de que durante el gobierno de Juárez "las bellas letras no tuvieron protección, debiéndose el movimiento notable que - se advirtió en ellas después de 1867, sólo a esfuerzos individuales. Al revés de Maximiliano, Juárez no tenía aficiones científicas, literarias ni artísticas".<sup>1/</sup> Y como vimos en la parte referente al contexto histórico, se suponía que con el establecimiento de la república llegaría la paz, pero continuó la lucha de facciones, ahora tendencias internas de la facción liberal; lo que se reflejó también en la producción literaria porque de cualquier partido que fueran, los escritores, al mismo tiempo que colaboraban con El Re-renacimiento enviaban escritos políticos a algún diario independiente. Sólo en la ciudad de México, en el año de publicación de esta revista circulaban más de diez periódicos importantes. Hasta escaseó el papel y se importó, por lo que el gobierno subió el impuesto en su campaña de represión a la prensa. Todos los sectores, incluido desde luego el conservador, tuvieron su periódico.

"Altamirano, junto con otros próceres del tiempo, - había hecho posible que existiera en México una de las mejores figuras renacentistas: la del hombre de armas y le--tras".<sup>2/</sup> El renacimiento cultural se manifestaba de muchas

1/ Batis, Huberto. Indices de El Renacimiento, p. 46.

2/ Ibid., p. 27.

maneras: la prensa llega a conceder a los literatos casi - tanta importancia como a los escritores políticos; aumentan las suscripciones. En 1898, los editores españoles caracterizarían la poesía mexicana porque sus autores eran hombres de armas y de letras:

A esa pléyade de soñadores vírgenes, que así afilan la espada en la lira, para defender su independencia, como lloran, ríen o cantan con el alma, reproduciendo en sus versos cuanto de sublime encierra el nuevo mundo... 1/

De 1872 a 1888 renació el Liceo Hidalgo, fundado en 1850, que había tenido un primer apogeo entre 1851 y 1860 - con Francisco Zarco, pero decayó a causa de las guerras. En su segunda época, fue el centro cultural más animado de México, y se efectuaban en él veladas cívicas o actos para honrar a escritores como Fray Servando, Zarco, Sor Juana, Quintana Roo, Juan Valle, Ruiz de Alarcón, Gorostiza (cuya biografía leyó Roa Bárcena en una velada), etc.

Hemos visto la importante labor de los escritores mexicanos en el periodo que nos ocupa del siglo XIX, en el sentido de reconstrucción ante tantas guerras. Fueron hombres conscientes de las necesidades del país y lucharon por tratar de satisfacerlas con los medios que tuvieron a su alcance, fuera cual fuese su idea de cómo debían ser resuel-

1/ Varios autores. Los trovadores de México..., dedicatoria, Barcelona, 1898.

tos, los problemas de entonces. Después de 30 años de independencia, México, "aporreado, andrajoso, sin cohesión nacional, sin paz, sólo podía exhibir con orgullo a sus intelectuales. En medio de la borrasca, la 'gente de -pensamiento' logró mantenerse en forma y capaz de osadía y sacrificio".<sup>1/</sup>

1/ González, Luis, op. cit., p. 103.

## I C. Vida y obra.

José María Roa Bárcena es prácticamente un escritor desconocido para el no iniciado en la literatura mexicana del siglo XIX. Es necesario que ubiquemos a este autor dentro del panorama histórico y literario que hemos visto hasta aquí para que, al hacer el análisis de sus textos, comprendamos el determinado tratamiento de algún recurso estilístico relacionándolo con su ideología o con sus inclinaciones artísticas. Por causa de la primera es necesario que tengamos ciertos antecedentes de su vida, y por las segundas, de sus obras. Respecto a éstas, haremos breves referencias a las que tengan alguna relación con sus cuentos, objeto de nuestro estudio. La exposición de los hechos de su vida no sigue necesariamente una secuencia cronológica.

José María Roa Bárcena nació en Jalapa, Veracruz, el 3 de septiembre de 1827, para algunos, "de familia rica y tradicionalista",<sup>1/</sup> mientras otros sostienen que era "modesta".<sup>2/</sup> Independientemente de la discordancia entre críticos, es más común la opinión respecto a su posición acomodada, pues casi todos coinciden en que fue comerciante en los primeros años de su juventud, todo lo cual lo liga con su futura elección ideológica conservadora. Fue hijo de Jo

1/ Huerta, David. Cuentos románticos, p. 119.

2/ Jiménez Rueda, Julio, prólogo a Roa Bárcena, Relatos, p. X.

sé María Rodríguez Roa y de María Concepción Bárcena y - Alonso. Su padre era un personaje distinguido en Jalapa, pues fue secretario y síndico del Ayuntamiento, jefe político de su distrito y miembro de la diputación local de Veracruz; había sido nombrado por Santa Anna Caballero de la Orden de Guadalupe. La importancia en una ciudad pequeña no siempre es adquirida con base en la posición económica; podríamos también atribuir el prestigio social de su familia a esta participación activa del padre en la política, posición que heredaría el hijo al adoptar una actitud - - combativa y de compromiso. Cuando José María hijo tuvo - cerca de veinte años fue testigo de cómo su padre y otros funcionarios municipales abogaron con valor ante los yanquis por la vida de dos presos, jóvenes como él, conocidos suyos, de quienes se despidió antes de que fueran fusilados.<sup>1/</sup> Detalles como éste respecto a la guerra del 47 lo dejaron vivamente impresionado, por lo que tal intervención es decisiva en parte de su obra y su pensamiento; los dejó plasmados en los tres tomos de sus Recuerdos de la invasión norteamericana vista por un joven de entonces; siempre vivió de acuerdo a la posición conservadora de oponerse a las pretensiones estadounidenses.

Hasta los primeros años de su juventud vivió en Jalapa dedicado al comercio, pero empleaba su tiempo libre - en estudiar y escribir poemas; Angel Flores da a entender

1/ Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana, cap. XX.

que la literatura fue una especie de pasatiempo para él durante toda su vida,<sup>1/</sup> pero no lo creemos así, pues aunque siempre trabajó en la administración de bienes, para subsistir, tenía conciencia de su trabajo literario. Debemos concebir al escritor de ese tiempo como lo caracterizamos en el inciso anterior respecto al ambiente cultural mexicano, en que lo mismo empuña la pluma que la espada. Dedicarse al periodismo político, sostener un periódico o establecer una tertulia en la oficina era entonces dedicarse a la literatura.

Entre sus composiciones juveniles figuran "Memorias de un peregrino" y "Diana", leyenda publicada en una edición especial mucho después; e "Ithamar", un poema bíblico; todas con reminiscencias neoclásicas. Se unió a un grupo literario jalapeño donde conoció —y se dice que fue el primer escritor que influyó en él como maestro— a don José de Jesús Díaz, muerto en 1846, padre de los Díaz Covarrubias: el ingeniero y astrónomo Francisco y el médico y escritor Juan, liberales ambos, muerto éste tiempo después a manos del Tigre de Tacubaya Leonardo Márquez. (Esta convivencia literaria de un joven conservador con una familia que generaría militantes liberales es una muestra de lo que vimos en el inciso anterior respecto a que la literatura unió lo que las ideas políticas separaban).

1/ Flores, Angel. Narrativa hispanoamericana, tomo I, p. 113.

Roa Bárcena llegó a publicar también en la prensa local tradiciones y cuentos,<sup>1/</sup> pero no tenemos noticia exacta de los títulos de tales obras.

Se le ha confundido con su hermano Rafael (1832-1863), quien llegó a ser abogado, autor de varias obras jurídicas, pero que también escribió (éste sí en sus ratos libres) Cartas a Josefina, una descripción de fenómenos y bellezas naturales, procedimientos artísticos y disertaciones morales, y Reminiscencias del colegio, una novela de tipo autobiográfico, entre romántica y realista,<sup>2/</sup> publicada en El Renacimiento en forma póstuma con un gran prólogo. No deja de extrañarnos respecto a esta publicación que José María sólo colaboró con crítica, poesía y traducción; nunca les dio un cuento o su novela.

En 1853 José María emigra a México, donde continuó aprendiendo con la práctica y logró entrar a los círculos literarios. Empezó a colaborar en El Universal junto a Lucas Alamán, Ignacio Aguilar y Marocho y Anselmo de la Portilla. Al escribir en La Cruz, periódico católico conservador, conoció y se hizo amigo de Pesado (quien de joven había pertenecido al partido liberal) y también al obispo Clemente de Jesús Munguía; a José Bernardo Couto, discípulo -

1/ Flores, Angel, op. cit., p. 113.

2/ García Rivas, Heriberto. Historia de la literatura mexicana, pp. 132-133.

del doctor Mora, que publicó en La Cruz un "Discurso sobre la constitución de la Iglesia". Roa llegó a dirigir este periódico en unión de Pesado; fue el baluarte de las ideas de los conservadores, así como El Siglo XIX lo fue de los "puros". En La Cruz fue publicado por primera vez su cuento "Buondelmonti", la traducción de "El cántico de la campana" de Schiller, artículos y crítica literaria. También dirigió solo El Eco Nacional y La Sociedad, ambas publicaciones sin fondos para sostenerse. De ésta última llegó a ser el único redactor "y dio pruebas, como siempre, de gran laboriosidad y de una fuerza de convicción extraordinaria".<sup>1/</sup> Así fueron apareciendo las Novelas originales y traducidas, Recuerdos de la invasión norteamericana y las Biografías, entre gran cantidad de artículos polémicos. En la Revista Católica recopiló poemas del padre Miguel Jerónimo Martínez.<sup>2/</sup> De 1856 data el pequeño devocionario Flores de mayo o el mes de María, para el uso de las familias mexicanas.

Era un asistente asiduo a las tertulias literarias. En enero de 1855, en un homenaje a José Zorrilla en su visita a México -asistían también José María Lacunza, el Conde de la Cortina, Miguel Lerdo de Tejada, Pesado, José Sebastián Segura, etc.-, Roa dirigió al homenajeado el discurso de bienvenida: otra muestra de su prestigio en el ambiente

1/ Prólogo a Roa Bárcena, Obras, p. VI.

2/ García Rivas, op. cit., p. 174.

literario y de su gusto romántico. Asistía a las tertulias en casa de su amigo Pesado (en El Renacimiento publicaría - un poema escrito en ocasión de la muerte de su bella sobrina, Luz de la Llave, musa de los conservadores), y al morir éste en 1861, continuó asistiendo a la velada que siguió - siendo organizada por su familia. Como anécdota que muestra su apertura personal hacia gente del credo político opuesto y de que sostenía con ésta relaciones mucho más - que cordiales,<sup>1/</sup> se dice que en casa de Pesado hizo amistad con el rico español José de Teresa, liberal, y gestionó ante el "incorruptible abolengo conservador" de los Pesado para que pudiera casarse con Susana, hija de esta familia.<sup>2/</sup> Andando el tiempo se convertiría en administrador de los - bienes de la millonaria casa Vda. de José de Teresa e Hijas, en 1871, y en su oficina estableció otra tertulia que duró hasta 1906 en que murió doña Susana, la patrona del - "poeta comerciante".<sup>3/</sup> "El rey y el bufón" fue leído en una reunión de la Sociedad Literaria Munguía, donde lo dedicó a Ipandro Acaico (Montes de Oca).

En 1857 se casó con Paz Villamil, de quien tuvo - tres hijas. En 1868 enviudó y contrajo nuevo matrimonio - con María Remigia Alcalde y Herrera, sobrina del difunto ex presidente José Joaquín de Herrera; tenía relaciones con -

1/ Montes de Oca, Ignacio. prólogo a Roa Bárcena. Obras poéticas, p. 9.

2/ López Aparicio, Elvira. José María Roa Bárcena, p. 40.

3/ López Aparicio, Elvira. op. cit., p. 42; cfr. Montes de Oca, Ignacio, op. cit., p. 167.

las familias que participaban directamente en la política. Con ella tuvo otra hija, y esta segunda esposa murió también en 1887. Se ha dicho que en algunos de sus poemas se revela como cantor de las dichas domésticas,<sup>1/</sup> por lo que puede ser antecedente de Juan de Dios Peza.

Fue miembro de la Junta de Notables y firmó el acta del 10. de junio de 1863 (así como el historiador Manuel - Orozco y Berra, el químico Leopoldo Río de la Loza, etc.) - para el establecimiento de un régimen apoyado por Europa para contrarrestar el poderío creciente de Estados Unidos, y para celebrar la llegada de Maximiliano le compuso una oda triunfante en 1864.

En 1865 es llamado a formar parte de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura fundada por el Emperador. Según las actas de sus asambleas publicadas en La Sociedad asistía poco, pero era bien visto por el gobierno imperial, pues Maximiliano le otorgó una medalla. Ya cuando éste quiso hacerlo parte de su gabinete<sup>2/</sup> Roa se negó, pues se había dado cuenta de que el Emperador mantendría las leyes liberales. Según el obispo Montes de Oca, fue en casa de Pesado donde comenzó a cuestionar el régimen imperial, que para él traicionaba al grupo conservador que lo había traído;

1/ López Aparicio, ibid., p. 45.

2/ 20,000 biografías breves, p. 718.

lo censuró y anunció su caída por medio de denuncias en los periódicos en que escribía. Se separó de los imperialistas, no admitió ningún empleo que éstos le ofrecieron; el gabinete imperial le manifestó su extrañeza y fue amonestado por el cuartel general francés.

En 1866, durante un sitio liberal de don Porfirio a la capital, en que muchos conocidos conservadores se escondieron, Montes de Oca narra con asombro la firmeza de carácter de Roa, su "calma imperturbable":

Roa quedó solo en la Redacción de su periódico - (La Sociedad) con instrucciones de suspender su publicación, apenas fuera posible, salvo el honor. Allí lo veía yo diariamente, y me maravillaba su serenidad. Decíase que, cuando en 1855 asaltó la plebe la imprenta de El Universal, él seguía tranquilo en la parte alta de la casa, escribiendo su artículo de fondo para el día siguiente, en medio de los gritos de muerte y entre el humo de las oficinas que ya empezaban á arder. Algunas veces había dudado de la exactitud de este relato; pero su calma imperturbable durante el sitio y los aciagos días que le siguieron, me hizo creer en la verdad de aquella anécdota. 1/

Fusilado Maximiliano, el gobierno triunfante exigió, bajo pena de muerte, que los Notables y simpatizantes del Imperio se entregaran en un plazo de 30 horas. Roa fue aprehendido antes de que se cumpliera por considerársele, según Montes de Oca, un hombre peligroso. Su patrón José -

de Teresa logró que lo liberaran, mas por muy poco tiempo - porque después de juicio fue sentenciado a dos años de prisión, de los cuales se le conmutó la pena a unos cuantos meses en el Convento de La Enseñanza. Ahí escribió algunos poemas que después publicaría en El Renacimiento, a los que puso junto a la fecha el lugar: "Prisión de La Enseñanza", quizá como un leve resentimiento contra sus opositores. "La prensa liberal abogó en favor suyo"<sup>1/</sup> "señalando que siempre había amado ferviente y desinteresadamente a la patria".<sup>2/</sup> "Roa Bárcena es ejemplo del conservador consecuente".<sup>3/</sup>

En 1869 acude al llamado de Altamirano para formar El Renacimiento, y se retiró completamente de la política. Por entonces comenzó a publicar como libros sus biografías, poemas, historia y cuentos, todo alternado con sus ocupaciones mercantiles. En 1875 es uno de los socios fundadores de la Academia de la Lengua Correspondiente a la Española, y en 1878 fue su tesorero. En 1883 hizo una edición de pocos ejemplares, sólo para regalar a sus amigos, de sus cuentos originales (no incluía "Combates en el aire" ni "Buondelmonti") bajo el título de Varios Cuentos. Un ejemplar -

1/ Prólogo a Roa Bárcena, Obras, p. VII; La Orquesta, periódico político liberal, 6 de julio de 1867, cit. pos. Batis, Huberto. Indice de El Renacimiento, p. 80.

2/ Flores, Angel, op. cit., p. 113.

3/ Huerta, David, El relato romántico, p. 58. Es lo contrario de José Sebastián Segura, quien negó abiertamente haber pertenecido al grupo conservador, por lo que muy poco se le molestó. Cfr. Batis, Huberto, op. cit., pp. 80-81.

le llegó a Juan Valera, quien escribió a Concepción Gimeno de Flaquer, en una de sus Nuevas cartas americanas: "Entre los últimos libros que Ud. me ha remitido, hay uno que me agrada sobremanera. Su autor, Don José María Roa Bárcena, es de los hombres más eminentes y simpáticos de ese país".<sup>1/</sup>

Con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, la Real Academia Española pidió a cada una de sus correspondientes academias americanas una selección de poesía. Roa la buscó y recopiló en tres volúmenes, pero fueron muy criticados por Marcelino Menéndez y Pelayo, a pesar de lo cual tuvo nuestro escritor mucha correspondencia amistosa con él. Le dedicó la versión de "Hamlet padre": las cinco primeras escenas del acto I de Hamlet, en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, en 1889.<sup>2/</sup>

Cuando tenía cerca de 60 años empezó a estudiar latín y logró traducir, pulcramente según algunos, a Virgilio, Horacio y otros clásicos.

Había sido consejero del Banco Nacional de México y Director de la Lotería Nacional, pero renunció a ambos cargos a la muerte de Susana Pesado vda. de Teresa, en 1906.

1/ Noticia del autor en Roa Bárcena, Obras, p. XIII.

2/ Miranda Cárabes, Celia. Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias, p. 135.

Al morir, el 21 de septiembre de 1908, dejó grato - recuerdo entre amigos y enemigos; éstos se inclinaron ante su honradez, pues supo anteponer sus principios a cualquier otra cosa. En la Academia lo estimaron mucho los liberales Francisco Sosa, Justo Sierra, José María Vigil, etc. Montes de Oca cita una opinión de Frías y Soto:

Militó frente a mis filas, contra mi partido, y como un rudo y terrible adversario de los principios republicanos. Pero esto no obsta para que yo rinda pleito-homenaje al erudito y correcto combatiente, al poeta, al hábil prosista y al concienzudo - historiador: hasta como partidario merece mis simpatías, puesto que, católico sincero y conservador intransigente, ni retorció su conciencia para amoldarse a la política pseudo-liberal de Maximiliano, ni rebajó su dignidad sacrificando por interés sus convicciones a las exigencias de la intervención francesa. 1/

"Su vida es ejemplo de constancia y trabajo, así como de fidelidad a las propias convicciones políticas y religiosas". 2/

Oscar Hahn no llama a Roa Bárcena escritor sino polígrafo, 3/ pues recordemos que no se dedicó a cultivar únicamente el cuento o la poesía, por ejemplo, sino que su afán de estudio y creación lo llevó a ejercitar el periodismo, la historia, la crítica, la poesía, la traducción, la -

1/ Montes de Oca, Ignacio. op. cit., pp. 96-97.

2/ Huerta, David. Cuentos románticos, p. 119.

3/ Hahn, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano, p. 60.

novela corta; López Aparicio lamenta que no haya dedicado más tiempo al cuento. Llegó a escribir hasta un libro de texto elemental de geografía.

En la selección de escritores para antologías, o en sus estudios críticos, Roa Bárcena deja ver sus preferencias estéticas. Por ejemplo, es muy comentada su opinión sobre Casimiro del Collado, poeta conservador español residente en México desde 1836, pues alaba su casticismo, que sabía mezclar lo mejor de lo romántico con la sencillez y claridad clásicas, según Batis. De todos modos piensa que es clásica su mejor poesía, la de madurez, y la prefiere. Daba este criterio de valor:

En toda obra de arte, y con especialidad en la poesía, es tan íntimo y necesario el enlace de la idea con la forma ó expresión, que si aquella es falsa ó débil ó innoble, la obra carecerá de verdadero mérito, no obstante lo esmerado de su ejecución. Lo propio hay que decir del caso en que siendo buena y hasta magnífica la idea en sí misma, no esté debidamente expresada. De uno ó otro modo queda igualmente incompleta la obra.

Lo difícil de reunir á la facultad de concepción la de ejecución ó expresión, explica la circunstancia de que tras tantos siglos y la incesante acción del espíritu humano aplicada á tan varios objetos, contemos relativamente tan pocos maestros en los diversos ramos del arte. Quien desatienda en él la idea por la forma, ó esta por aquella, podrá obtener boga mas ó menos pasajera, sin lograr al cabo eximirse de la oscuridad y del olvido, cuyas olas se tragan á todas las medianías. 1/

1/ Roa Bárcena. "Poesías de D. Casimiro Collado", El Renacimiento, tomo I, p. 26.

Su biografiado amigo José Joaquín Pesado, o Manuel Carpio, sobre quien dictó una conferencia, eran también poetas de gusto clásico. Para Batis, en la época de El Renacimiento perduraba todavía el eco del neoclasicismo en poesía, lo que Roa alababa. Era un crítico sencillo (su Acopio de sonetos castellanos llevaba como subtítulo "con notas de un aficionado"; respecto al libro de Del Collado dice: "No voy... á trazar un juicio crítico del tomo, sino simplemente á decir á la ligera, sin método ni mas circunloquios, lo que acerca de él pienso"<sup>1/</sup>), pero Montes de Oca refiere que le dolió mucho la severa crítica que hiciera Menéndez y Pelayo a su Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana, hecha en unión de Casimiro del Collado. Nossigue diciendo Batis que para él "fue un crítico sincero en su apasionamiento... se dio al romanticismo con el buen gusto de quien conocía lo clásico".<sup>2/</sup>

En su tiempo, Roa Bárcena tuvo muchos más críticos de su poesía que de sus cuentos, pues aquella era también mucho más abundante en cantidad y publicaciones durante la juventud y madurez del autor; los cuentos son producto de su vejez. Hemos visto que el gusto de su crítica, pero también de sus poemas, tendieron hacia las formas neoclásicas, pero la temática era recurrente en elementos románticos: el nacionalismo, con el pasado indígena o colonial de las Le-

1/ Ibid., pp. 24-25.

2/ Batis, Huberto, op. cit., p. 148.

leyendas mexicanas, o la desilusión amorosa tratada suave pero profundamente hiriente como muestra el ejemplo de su celebrado romance "Epitafio". La muerte y la descripción del paisaje se ajustaban en su pluma más al pulcro gusto clásico; es discreto, para Batis, quien opina que es el poeta - que más verdaderamente siente la muerte de Luz de la Llave al cantarla en elegía, "con menos inventada tristeza".<sup>1/</sup>

Altamirano, cuando iba a crear El Renacimiento, citaba como último ejemplo de nacionalismo literario la publicación de dichas Leyendas, en 1862. Roa mismo no lo acepta así, pues hace alusión a las obras de Rodríguez Galván y - las Aztecas de Pesado. En las Leyendas se recrea en la descripción del paisaje, vida y costumbres de los aztecas;<sup>2/</sup> - para muchos, sus indígenas y los de Pesado tienen pensamiento y personalidad de griegos, o de un blanco europeo,<sup>3/</sup> pero recordemos que esto era común en las obras románticas de la época que tenían las ideas del buen salvaje (Atala, por ejemplo), y que nuestros escritores tenían el deseo de dignificar nuestra cultura antigua equiparándola con las grandezas de la antigüedad clásica. Valdés piensa que las Leyendas tienen "flojedad de estilo, lugar común, fácil faci-

1/ Ibid., p. 91.

2/ Roa Bárcena, prólogo a Leyendas mexicanas..., p. 6.

3/ Jiménez Rueda, Julio, op. cit., p. 224.

lidad", pero también "distinción y tono digno";<sup>1/</sup> se dice por otro lado que eran bastante apreciadas y muy bien criticadas en su tiempo por Menéndez Pelayo y otros.<sup>2/</sup> La crítica actual se refiere a él, respecto a su poesía, por su gusto pulcro y tradicional,<sup>3/</sup> sus dotes "muy apreciables, limpio y castizo",<sup>4/</sup> su "obra armoniosa formalmente, pero su inspiración es modesta y de corto vuelo"; tiene "un suave y atractivo claroscuro, sin profundidades, pero con delicadeza y elegante sencillez".<sup>5/</sup>

Las ideas del renacimiento literario, ya en la época del gobierno liberal triunfante, sostenían que la literatura nacional debía conocer a los clásicos y a los escritores modernos extranjeros para estar bien fundada. Pero desde siete años antes de El Renacimiento Roa Bárcena acompañaba sus Leyendas mexicanas de cuentos y baladas del norte de Europa (1862). Eran traducciones del francés, incluso su "Cántico de la campana" de Schiller (la cual había sido publicada en La Cruz en 1855); la razón de que ésta fuera traducción indirecta motiva a Menéndez Pelayo a considerar mejor la de José Sebastián Segura para El Renacimiento. También indirectamente había traducido a Heine (según Batis, - poeta más cercano a los realistas que a los románticos) y -

1/ Valdés, Octaviano. Poesía neoclásica..., p. XXVIII.

2/ "Noticia del autor" en Roa Bárcena. Obras, tomo I, pp. V-X.

3/ Miranda Cárabes, Celia, op. cit., p. 27.

4/ Raluy, Antonio. Antología de la poesía hispanomexicana, p. 298.

5/ Valdés, Octaviano, op. cit., p. XXVIII.

directamente la Graziella de Lamartine. Pero era especialista en inglés, lengua poco usual para dominarse en aquel tiempo en que el francés estaba en boga. Casi todas las antologías que incluyen a Roa Bárcena hacen referencia al elogio de Menéndez Pelayo por la traducción del poema "Mazeppa" de Byron: "Pocas veces se ha visto Byron en castellano tan bien interpretado, quizá nunca mejor". Para Batis es la mejor traducción del romanticismo inglés en El Renacimiento; confrontó una versión francesa de Laroche, en prosa, y una incompleta en verso castellano publicada en México en 1854. Usó diferentes metros para vencer las graves dificultades de Byron; interpretó los pasajes difíciles que le parecieron oscuros. Al mismo Menéndez Pelayo, que conoció sus otras traducciones de Tennyson y Shakespeare, le pareció "un insuperable y bizarrísimo alarde de vencer dificultades métricas, siguiendo paso a paso, sin decaimiento ni fatiga, la marcha caprichosa y vagabunda del texto original". Fue un magnífico intérprete. A Montes de Oca le pareció raro que en "Mazeppa" recogiera "por original un poema cuyo movimiento y rapidez de acción parecían poco a propósito para su pluma, ordinariamente reposada y lenta". Roa justificó ideológicamente su elección de Byron frente a los conservadores, diciendo que quería ponerlo como ejemplo formal al arte que decaía en los pueblos de lengua española; mostraba sencillez, unidad de acción e interés progresivo, ideas importantes para los primeros románticos del siglo. Y el materialismo byroniano no era contagioso, porque si bien tocaba temas ilegítimos, no los hacía parecer agradables, pues

hacia que el héroe fuera castigado.<sup>1/</sup> Vemos que en todas estas traducciones, a cierta diferencia de su poesía original, muestra su gusto por los románticos europeos, admiración que habría de repercutir en su obra. Valdés, por ejemplo, asegura que al traducir a Schiller asimiló el tono de balada para su poesía; nos asegura también que tradujo "con éxito a veces notable" a Fedro, Virgilio y Horacio; Montes de Oca se admiraba "sobre todo por su habilidad para comprender a fondo los originales".

Las traducciones en prosa no han sido estudiadas, pero por su elección, al igual que con las hechas en verso de poetas románticos europeos, nos damos cuenta de su marcada preferencia hacia el romanticismo. Son "Primeras impresiones" (anónimo, traducido del inglés); "La dicha en el juego", "Maese Martín y sus obreros" y "Haimatocara" de Hoffmann, y "Confesión hallada en una prisión inglesa en tiempo de Carlos II" y "Una historia del Londres antiguo" de Dickens. Las detalladas descripciones que llevan hacia el terror y el tratamiento del narrador-personaje central de la "Confesión..." de Dickens influyeron decisivamente sobre el cuento de Roa "Lanchitas".

1/ Batis, Huberto, op. cit., pp. 105-109; cfr. esta interpretación con lo que dice el propio Roa en El Renacimiento, prólogo a la versión castellana de "Mazeppa", tomo II, pp. 7-10.

## CAPITULO II. ANALISIS LITERARIO DE LOS CUENTOS ORIGINALES.

### A. Literatura dentro de la ficción.

Una vez que hemos tratado de situarnos en la historia y en la confluencia de tendencias literarias de las que el autor obtuvo motivos y maneras para escribir sus cuentos, en este capítulo pasaremos a analizar algunos elementos integrantes del texto mismo. En la primera parte dirigiremos el enfoque del análisis a las maneras a que acabamos de hacer alusión, es decir: el mundo recreado por el autor, el texto, o bien como lo llamamos en nuestro inciso, la ficción, llegó a existir gracias a ciertos procesos literarios por los cuales el escritor pudo provocar en el lector un efecto estético. Pondremos mayor énfasis en el plano del discurso - respecto a los elementos que analicemos pues, como veremos en el inciso 2 "Brevedad de la anécdota", el autor también dio mucha mayor importancia a la construcción de su discurso, sin que esto quiera decir que no hay un balance entre - ambos planos.

#### II A 1. Características de narrativa oral

Por narrativa oral entenderemos cualquier manifestación de sucesos por medio de la lengua hablada, independientemente de que después vayan a registrarse por medio de la escrita. Dicho de una manera más sencilla, sería para nosotros la relación o transmisión de un suceso de boca en boca o de viva voz, en sentido comunicativo.

Los sucesos narrados oralmente pueden abarcar desde el más sencillo, la conseja de simple conversación sobre - personas conocidas por los interlocutores o hechos triviales de su vida, hasta los trascendentales para una comunidad y de los que podríamos citar algunas de las primeras manifestaciones de las lenguas trasladadas a la palabra escrita, como la épica o los relatos cosmogónicos o mitológicos de los pueblos antiguos, además de otros hechos quizá no - tan importantes para aquéllos pero que de igual manera conservan sus tradiciones y han sido llevados a la escritura - de manera diferente; nos referimos a los cuentos maravillosos.<sup>1/</sup>

El primer tipo de narraciones orales a que nos referiremos corresponderá a la categoría que abarca algunos - - cuentos de Roa Bárcena y que designaremos bajo el rubro de "suceso cotidiano"; el segundo tipo abarcará los que llamaremos, al igual que Hahn, "leyenda literaria". Comenzaremos a ver los elementos que responden a las características de

1/ Queremos referirnos al mito únicamente como inspirador de narraciones orales en los tiempos antiguos, y ver que éstas pueden dar pie a textos literarios, es decir, a cuentos escritos y no sólo orales. Según Meletinski el mito y el cuento son dos grados de la historia de la narración con una relación de "antepasado-descendiente"; hay "evolución de lo imaginario". Si bien no trataremos cómo el mito puede llegar a transformarse en cuento escrito, sino cómo los elementos de la narración oral influyen sobre éste, queremos tener siempre presente que el mito se halla dentro del tipo de narración que llamaremos leyenda literaria, y nuestros cuentos que pertenecen a éste pueden haber sido derivados de un mito, tomando esta palabra en un sentido muy reducido: creencia supersticiosa, especulación sobre lo desconocido, etc. Cfr. Meletinski. Estudio estructural y tipológico del cuento, pp. 39-42.

narrativa oral presentes en los cuentos de Roa Bárcena agrupados bajo esta última categoría.

Al referirnos al cuento como descendiente de la transmisión oral de sucesos importantes para un pueblo, nos referíamos a los cuentos maravillosos; para nuestro objetivo, nos interesan como tradiciones que los pueblos conservan transmitiéndolas oralmente de generación en generación. Traeremos a colación también una manera peculiar (entre otras) de cómo han sido llevados a la escritura; pensamos concretamente en las recopilaciones de cuentos hechas en Europa con fines literarios durante el romanticismo. Queremos trasladar esto a Hispanoamérica en la misma época literaria para explicar por qué adoptaremos la supuesta categoría de leyenda literaria y cómo, en los cuentos de Roa Bárcena que ésta abarca, aparecen elementos de narrativa oral.

A principios del siglo XIX en Hispanoamérica, después de las guerras de independencia, muchos escritores tratan de rescatar narraciones con que el pueblo relataba cómo había visto la historia, y en ellas solía mezclar lo mítico. Estas narraciones eran orales y el recopilador, al tener ya el germen de una conciencia del oficio literario, se da cuenta de que podían llegar a perderse si no eran consignadas por escrito (como en las recopilaciones de cuentos de -

Andersen, Grimm, etc.). Así nace la leyenda como "género" literario. En Hispanoamérica las hubo de dos tipos:

1. Tradicionales. Transmitidas oralmente de generación en generación por el pueblo, fijaron después su forma en las recopilaciones de los investigadores del folklore.

2. Literarias. Con base en un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original - creada sobre el modelo de la tradición legendaria, llegaron a constituir un género durante el romanticismo.

Nos ocuparemos de cuentos que participan de las características de estas leyendas literarias. Hemos establecido ya que éstas tienen raíces en la narrativa oral, y veremos que dichas raíces se manifiestan como un recurso para dar al lector la impresión de que el texto le está siendo dicho oralmente.

No confundamos estas leyendas literarias con el género mixto tradición, que no es cuento ni leyenda "por postularse como un testimonio sobre la realidad",<sup>1/</sup> es decir, alude a que narra un acontecimiento sucedido necesariamente en el referente real.

En la mayoría de los cuentos de Roa Bárcena se da como constante explícita en el discurso la creación de un -

1/ Hahn, Oscar, op. cit., p. 10.

artificio para que parezcan como extraídos de la tradición popular y contados oralmente; así, dan impresión de frescura y sencillez, aunque el autor haya consultado fuentes para extraer la anécdota o bien haga que el narrador evoque sus recuerdos. Quiere que su texto, además de que sea un cuento, parezca un "comento".

Los dos cuentos que participan de las características de una leyenda literaria en el autor que estudiamos son "Lanchitas" y "El hombre del caballo rucio", contenido éste último en Noche al raso. Veremos cómo en ambos se hace patente y explícito en el texto que fueron contados.

El título mismo de "Lanchitas" anuncia, con su sencillez, una historia popular, fresca (para algunos "liviana"). El conocimiento que el narrador transmite acerca del personaje principal es como el que dan las anécdotas contadas de boca en boca, que la tradición ha ido transmitiendo a las nuevas generaciones. Muchas leyendas o tradiciones explican el origen de nombres o apodos de lugares o personas. Roa Bárcena recurría constantemente a este tema; recordemos simplemente la "leyenda" (bajo este rubro la agrupó él mismo) colonial en verso "La cuesta del muerto".<sup>1/</sup> y la explicación final que hallamos en "El hombre del caballo rucio":

1/ Roa Bárcena. Leyendas mexicanas, cuentos y baladas...

...lo cual no impidió, sin embargo, --vean Uste des lo que es el carácter nacional-- que, algún tiempo después, nadie conociera al mallorquino, sino por el apodo de "El hombre del turbante".  
(p. 112) 1/

Mucha de la producción en verso de nuestro cuentista está dedicada a recopilar leyendas mexicanas. Hahn nos dice que la fábula de "Lanchitas" es producto de una divulgada leyenda del siglo XVIII registrada en otras versiones como "El misterio de la calle de Olmedo", pero para este crítico "Lanchitas" "no es ya ni una 'tradición' ni una leyenda --aunque muestre algunas huellas de esos géneros-- sino un cuento literario, y si vacila es porque Roa Bárcena también es autor de recopilaciones de leyendas mexicanas y la suya era una época en que el cuento aún pugna por independizarse como género".<sup>2/</sup>

El narrador explica de dónde sacó el cuento:

¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más ó menos salados, (en que Lanchitas funge de protagonista, y) que la tradición oral va transmitiendo á la nueva generación? Algunos me hicieron reír más de veinte años ha... 3/

- 1/ En lo sucesivo, para transcribir párrafos de los cuentos, nos basaremos en la edición de las Obras de Roa Bárcena, tomo I: Cuentos originales y traducidos, de 1897, pues fue hecha en vida del autor, además de que las ediciones posteriores tienen muchos cambios de su ma importancia para nuestro análisis, como en el caso siguiente. La ortografía, por tanto, es original. Para no acudir tanto al pie de página, indicaremos la misma dentro del texto respecto a la edición citada; sólo utilizaremos notas cuando creamos necesario hacer alguna aclaración.
- 2/ Hahn, Oscar. op. cit., pp. 61-62.
- 3/ Edición citada, p. 156 (entre paréntesis lo omitido en ediciones posteriores).

Aquí va implícita la motivación del autor para escribir (dejar consignado este cuento); acude al recurso de atribuir - su conocimiento de la anécdota como proveniente de otro narrador (es decir, ha sido transmitida de boca a boca), lo que ampliará posteriormente con lo que llamaremos la historia del discurso. En ella, el narrador se nos presenta como un reportero que conoció al protagonista y transmite no como testigo, sino de tercera mano. La historia fue contada por Lanchitas a una persona que lo trató, ésta la contó al narrador y éste al lector, sistema de relevos de las leyendas populares, en términos de Hahn.

No olvidemos, también tomando como ejemplo el párrafo transcrito, que el narrador está elevando al personaje a la categoría de protagonista de muchos cuentos de la tradición oral. Así define su importancia y popularidad, pues no sería lo mismo si se refiriera a cuentos en general, en los que no actuara Lanchitas.<sup>1/</sup>

López Aparicio diferencia "El hombre del caballo ruco" de los demás cuentos de Noche al raso precisamente - "por ser una de esas leyendas que corren de boca en boca y que es frecuente escuchar en labios de los viejos".<sup>2/</sup> Posteriormente veremos algunos ejemplos de narrativa oral en el

1/ Es por esta razón que necesitamos aclarar lo contenido en el parén tesis.

2/ López Aparicio, Elvira, op. cit., p. 104.

hilo conductor de Noche al raso que también abarcan al cuento que nos ocupa (es muy difícil romper la unidad de esta colección de cuentos sin mutilar cosas tan importantes como introducciones y técnica narrativa), pero para introducirlo debemos hacer notar que el narrador se refiere constantemente al oyente (hablando en el sentido a que se refiere el texto: se supone que el cuento es contado). Si el narrador hace sentir al lector que ha sido tomado en cuenta para la elaboración del texto, si la temporalidad de la percepción del lector (en nuestro caso auditor) se introduce en el relato y es mencionada aunque sea indirectamente, puede tener mayor significación estética como elemento literario.<sup>1/</sup> Esto ocurre exactamente con el narrador principal de Noche al raso, pues en la introducción de "El hombre del caballo rucio" se reafirma una chusca insistencia en que el auditorio se aburre (el militar se había quedado dormido con el cuento del almonedero, y es precisamente el sueño que tuvo durante ese tiempo lo que le induce para introducir el suyo) porque son cuentos muy largos.

Si bien la manera en que el narrador manifiesta haber oído la anécdota no es tan detallada como en "Lanchitas", se deja bien asentado que la obtuvo oralmente:

...un lance, que no baja de treinta años que oí referir en una de mis expediciones...

1/ Cfr. Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario, p. 102.

...la tradición que á mí me contaron allá por el año de 1816... (pp. 94-95)

El propósito de este narrador ante sus oyentes es transmitir oralmente; el del narrador desconocido (así nos referiremos al que lleva el hilo conductor de Noche al raso) es consignar el cuento por escrito para su conservación (a la manera del de "Lanchitas"). Para López Aparicio, en sentido temático "El hombre del caballo rucio" recuerda "La cruz del diablo" de Bécquer<sup>1/</sup> (aunque pensamos que en este cuento destaca mucho más el tema de la maldición que el del amo déspota); la semejanza que más nos importa destacar es que ambas leyendas literarias son contadas como narración oral para oyentes, para pasar el rato.

Las narraciones orales del tipo suceso cotidiano se hallan presentes en los cuentos de Roa Bárcena "El crucifijo milagroso", "La docena de sillas para igualar", "El cuadro de Murillo" y "A dos dedos del abismo", entre los contenidos en Noche al raso, y en "Combates en el aire", si bien algunas de las características de este tipo de narración se encuentran también en "El hombre del caballo rucio" por el hecho de pertenecer este cuento a la colección anterior. Podemos ver que desde la introducción de ésta el narrador adopta un tono confidencial con el que comienza a evocar

1/ López Aparicio, op. cit., p. 104.

una época pasada; después asegura querer "acabar con esta -  
perífrasis" (p. 43), es decir, como si dijera oralmente "pa-  
ra acabar con tanta palabrería", y lo hace por escrito. Es  
tá trasladando, entonces, al lenguaje escrito recursos del  
oral. Pero rápidamente hace lo contrario cuando dice:  
"...un coche ocupado por los siguientes personajes:". <sup>1/</sup> Es  
imposible, puesto que no es natural decir esto oralmente; -  
es el preámbulo de una descripción enumerativa, y con esto  
se pierde rápida y totalmente el tono confidencial anterior.  
Y de nuevo se da el contraste, pues más adelante vuelve a -  
asumir dicho tono cuando incluye la expresión "digámoslo -  
así" (p. 44).

Otro ejemplo de este vaivén entre el tono del len-  
guaje oral y el escrito lo vemos en la descripción del ca-  
rruaje; cuando lo compara con una araña, agrega: "cuyo nom-  
bre técnico omito por ignorarlo" (p. 45). El hecho de in-  
cluir esta expresión recuerda el habla oral aunque use un -  
vocabulario formal; está desafiando la formalidad de lo es-  
crito (que, él supone, incluiría ese nombre técnico) cuando  
admite su ignorancia en tales cuestiones que no son tan im-  
portantes para el acto de contar.

Lo mismo ocurre cuando emplea diálogos; aquí se nos  
presenta inmediatamente el ejemplo del militar. El narrador

1/ Ed. cit., p. 43. El subrayado es nuestro.

sigue conservando la sencillez porque mantiene en el habla representada el desparpajo característico del personaje, pero en la construcción misma de los enunciados y en muchas expresiones se aprecia que no son concebibles en el habla de nadie, sino que están cuidadosamente elaboradas para aparecer en la lengua escrita. Para decirlo de otra manera, como diálogo referencial es irreal. Sencillamente otro ejemplo: "...-falto de tales elementos de conservación y mejora del cuerpo y de esparcimiento del ánimo, héme contentado con comer prójimo mentalmente..." (p. 48).

A veces el narrador necesita especificar que no está transmitiendo oralmente, porque toma en cuenta que la lengua oral tiene recursos adicionales para ser más claramente enunciada (gestos, mímica) que la escrita: "...en tanto que este animal (hablo del cochero)... se pone en atalaya..." (p. 51).

Lluguemos a la intención de apariencia de narrativa oral puesta en los cuentos del tipo suceso cotidiano. Se trata de aventuras o sucedidos que quien funge como narrador ha vivido o simplemente los transmite de oídas y se acentúa la impresión de que es un chisme o comentario sabroso de persona sencilla, que al trasladarse a la lengua escrita parece no ser intención primordial del autor que la anécdota sea conservada en el papel, sino más bien recrear al lector con la historia y con la manera de referirla, sin que mengüe la voluntad estética o literaria, al contrario:

esto se logrará precisamente por el trabajo puesto en el discurso.

Entremos al cuento del procurador, "El crucifijo mi lagroso". Volvemos a hallar el tono confidencial oral, pues se supone que todo se narra en diálogo a un auditorio: "--...muerto hace pocos años de resultas de una enfermedad crónica que le sobrevino de un aire colado, estando caliente Su Merced..." (pp. 52-53). La confidencia continúa porque muy repetidas veces el narrador hace referencia al "yo" para indicar que fue testigo y personaje de lo que cuenta: "--...le vi por última vez, acudiendo yo á su estudio en representación de unos herederos..." (p. 54). Este narrador testigo-personaje confidencial es semejante en "La docena de sillas para igualar", "El cuadro de Murillo" y "Combates en el aire", donde incluso se especifica en el título: "Narración de un viejo" (p. 25). En este cuento lo anterior es mucho más patente. Comienza con una reflexión del viejo y en seguida se dirige a un oyente que nunca contesta, desganado, al que incluso entre aconseja y suplica: "--No te duermas: Oyeme" (p. 36). El ambiente de la narración está recreado de manera tal que el lector llega a hacerse perfectamente la idea hasta de que el oyente es un niño, quizá nieto del narrador. Hay un diálogo permanente con el oyente; se le cuenta una aventura pasada que un suceso trivial trajo a la memoria del narrador (el "norte").

En "El hombre del caballo rucio" hacíamos alusión -

al auditorio que se duerme; ya vimos que esto vuelve a aparecer en "Combates en el aire", pero vemos otro ejemplo interesante en la conclusión de Noche al raso: "Las personas que constitufan el auditorio del último narrador, profundamente dormidas, sólo despertaron al cesar el monótono rumor de la voz del viejo" (p. 151). El autor juega una leve ironía, pues ha hecho su discurso para tener entretenido a un lector y manifiesta en el texto que esto no se logra ni con los supuestos auditorios. Podemos encontrar alusiones a un receptor oyente, no precisamente lector, también a lo largo de todos los cuentos de Noche al raso: "Sin aguardar señales de aprobación ó desaprobación por parte de su auditorio..." (p. 112), o están salpicados de expresiones que pertenecen netamente a la lengua oral: "--Iba yo á decir --y por poco no llego á hacerlo--..." (p. 117); "--Pero no creas tú que aquel Norte es como éste... --¿Por qué me miras con extrañeza? Papalote es entre nosotros..."<sup>1/</sup> (en este caso, la narración se interrumpió ante una reacción del oyente); "--¿Qué te parece que representó para mí un cubillo..." (p. 33), y así hay muchos ejemplos más.

Veamos algo respecto a cómo el autor quiere hacer creer que se originó la narración. En "Combates en el aire" se supone que ésta no es escrita, sino que el viejo la cuenta. En cambio, se supone que los cuentos de Noche al raso

1/ En cursivas en la ed. cit., p. 28.

forman un manuscrito encontrado y transcrito por el autor, pero redactado por un narrador omnisciente (el desconocido; en este sentido, Roa Bárcena es seguidor de la tradición cervantina del Cide Hamete Benengeli). Sin embargo, quienes en verdad transmiten las historias por medio de narrativa oral son los cuatro narradores-personajes.

Los cuentos que consideramos excepción a esta voluntad de dar impresión de narrativa oral son "Buondelmonti" y "El rey y el bufón". En el primero, un narrador omnisciente se dirige simplemente al "lector" (p. 196), y en el segundo la relación emisor-receptor, en el caso de que pudiera darse con elementos de comunicación oral, es nula. La causa de esto podría ser que el narrador hace suponer que ambas historias fueron sustraídas de fuentes escritas "verificables": el historiador Sismondi y el Curso de literatura francesa de Villemain. Es notoria la diferencia de esto con Noche al raso, pues ya vimos que, si bien el narrador enajena la historia al hallazgo de unos papeles, se ingenia para que cada narrador-personaje hable ante un auditorio: se da así a la historia un poco más de vida con la impresión de que es contada.

La temática también influye para que en los dos cuentos a que nos referimos ahora se den menos las características de narrativa oral. "El rey y el bufón" hubiera podido ceñirse al modelo de la leyenda literaria si se tomara como leyenda medieval o cuento fantástico, pero lo que trata se

halla más dirigido hacia la crítica política que a la transmisión literaria de una leyenda. Además, en ambos la circunstancia espacio-temporal y las situaciones son muy lejanas para el lector referencial de Roa Bárcena como para que se le hable de ellas contando. "Buondelmonti" es su primer cuento y en él se liga temáticamente al romanticismo a que aludíamos en páginas anteriores; nos interesa resaltar que sitúa la historia en la Edad Media florentina, así como otros seguidores de romanticismo en México tomaron también temas medievales europeos (Fernando Calderón, por ejemplo), lo que tanto criticó Altamirano, pues era una realidad muy distinta a la nuestra. Y aunque critique la política mexicana de su tiempo, en "El rey y el bufón" ocurre lo mismo, pues como la situación espacio-temporal nos es completamente ajena tenemos que remitirnos al referente real del autor para comprender que los móviles del escritor para crear este cuento fueron extraliterarios; si no acudimos a ese referente, es probable que no podamos comprender el texto.

Sabemos que al autor le gustaba contar. Debe haberse recreado mucho al sentir la reacción del auditorio cuando éste escuchaba sus cuentos, cuando los leía en voz alta en alguna tertulia. Para López Aparicio, el público quedaba pasmado, pues lo infiere de una opinión del obispo Montes de Oca:

En esta clase de lectura en prosa, en salones no muy grandes, era Roa Bárcena maestro consumado, y la dulzura de su voz, la gracia con que acen-

tuaba ciertas expresiones y frases, y lo sobrio de su acción, daba a una novela leída por su autor, una fuerza, un encanto y un significado, que por sí solo no habría descubierto un lector profano en la negra tinta tipográfica. 1/

La misma autora piensa que "la anécdota, el relato sencillo y las memorias adquirieron con el impulso de Roa - Bárcena un encanto y un sabor nunca antes tenido" en México; que con "Lanchitas" logró "la gracia y la sal del ameno narrador que se echa al público al bolsillo como a los escuchas en las tertulias familiares o en las sobremesas de café". Ortiz de Montellano tiene una opinión que después repetiría Luis Leal respecto a este tema: "Roa Bárcena y Rivera Palacio tienen un estilo familiar de conversación y de recuerdo para entretener al auditorio".<sup>2/</sup> Pero concluyamos un poco con algo que abarque nuestras dos categorías de cuentos con características de narrativa oral. Hemos visto que hay en ambas muchos detalles tomados de ésta, pero no por eso todo el discurso deja de estar concebido y trabajado concienzuda y escrupulosamente para ser vertido a la lengua escrita. En los diálogos, por ejemplo, se representa el habla de un personaje y se busca imitar el efecto de la comunicación oral en la escrita, de lo que resulta una mezcla cuidadosamente elaborada, sin afectación ni elementos superfluos. Hagamos alusión, para seguir ejemplificando, -

1/ Montes de Oca, Ignacio. op. cit., p. 148, y cit. pos. López Aparicio, Elvira, op. cit., p. 43.

2/ Ortiz de Montellano, Bernardo, cit. pos. Huerta, David. Cuentos románticos, p. 120, y Leal, Luis. El cuento mexicano..., p. 1.

al multicitado "Lanchitas". El narrador dice que quiere - únicamente dejar consignada por escrito una tradición oral, pero va mucho más allá de eso; está apelando a la leyenda - literaria oral porque trata de incorporar a su texto la belleza poética, frescura y sencillez del contador de leyendas, papel del aedo griego según Cortázar. De la tradición oral se ha tomado la anécdota, pero no es esto lo más importante: muchos cuentos orales pierden toda su belleza cuando son mal plasmados en la escritura. Será la reelaboración - por el escritor lo que haga de una anécdota oral una obra - de arte escrita. Recuérdense, para mencionar a otro autor que no sea el que nos ocupa, las versiones primera y segunda de "El buen ejemplo" de Riva Palacio; en la primera se - halla la anécdota en bruto, casi tal y como debe haber sido dada a conocer al autor; pero era sólo el material que el - escritor tomó y sobre el cual trabajaría. Y el que se maneje una anécdota oral no quiere decir que se tenga que conservar tono hablado, giros campesinos, incorrecciones gramaticales; generalmente esto dará como resultado pésimos cuentos, también según Cortázar. Roa Bárcena es todo un académico que conoce a conciencia la lengua y las literaturas - clásica y de su tiempo, pero no es preceptivo: admite lo coloquial pero sin llegar nunca a ser vulgar. No fue entonces un escritor "de fotografía" en este sentido (quizá mejor dicho "de grabadora", en términos de ahora y más adecuados al habla); incorporó elementos de la narrativa oral a - la elaboración escrita de sus cuentos, en la que el propósito literario fue el fundamental. En palabras de Cortázar,

supo potenciar el material tradicional y volverlo obra de arte. Conocía a fondo el oficio de escritor.<sup>1/</sup>

1/ Cfr. Cortázar, Julio. "Paseo por el cuento", Antología, Textos de lengua y literatura, pp. 336-338.

## II A 2. Brevedad de la anécdota.

Llamaremos anécdota a la parte de la historia, en sentido estructural, constituida por lo que Beristáin llama fábula: lista de los nudos o enunciados de la acción, con un orden lógico y cronológico ideal y natural, que da un resumen del argumento del relato. Ahora bien, entendemos por nudo al enunciado que se percibe "como designando acciones que verdaderamente han tenido lugar"<sup>1/</sup> en el relato, sucesos susceptibles de ser narrados. El relato se desarrolla por la sucesión de los nudos; un nudo está después de otros que son su causa y antes de otros que son su efecto.<sup>2/</sup>

Al decir que la anécdota de un cuento es breve nos referimos a que tiene muy pocos nudos narrativos, y pensamos que los textos de Roa Bárcena están formados fundamentalmente de catálisis descriptivas pero puestas siempre como elementos directamente relacionados y que enriquecen lo anecdótico. Querríamos caracterizar la catálisis retomando palabras de la misma autora. Las catálisis son extensiones descriptivas en el desarrollo de los nudos, de los que no pueden independizarse. En excelentes relatos puede que éstas dominen sobre los nudos, no necesariamente son accesorias. Su supresión alteraría el discurso, no la historia. Dependen del narrador-autor, quien marca el ritmo y las tensio--

1/ Todorov, cit. pos. Beristáin, op. cit., p. 30.

2/ Cfr. Beristáin, ibid., pp. 31-35.

nes del texto. En la obra de arte todos los elementos son funcionales, ninguno es ocioso.<sup>1/</sup>

Queremos hacer hincapié en la última afirmación, para relacionarla con muchos de los cuentos de Roa Bárcena. En ellos, las mencionadas catálisis y demás elementos del discurso se hallan colocados para servir a la anécdota y causar ciertos efectos. Una descripción no es solamente un medio para mostrar costumbres o paisajes en forma fotográfica y así consignar algún referente, sin relación directa e indisoluble con la anécdota. Dichos elementos no son "gratuitos o meramente decorativos".<sup>2/</sup> Cuando las catálisis son decorativas el texto será apreciable para la crítica únicamente por su inclusión y no por la manera o el propósito de efecto con que fueron incluidas, es decir, el texto no será valorado por la armonización de todos los materiales narrativos cuyo manejo poseía el escritor, sino por ese aspecto que "es lo que tienen en común casi todos los románticos, lo que logra salvarlos del olvido total: Payno, Altamirano, Castera, Orozco y Berra..."<sup>3/</sup> Entonces, el texto tendrá valor histórico, como documento de una época, pero no literario.

Pensamos que en los cuentos de Roa Bárcena estos -

1/ Cfr. ibid. Los subrayados son nuestros, e indican que podríamos aplicarlos a muchos de los cuentos estudiados.

2/ Cortázar, Julio, op. cit., pp. 330-331.

3/ Flores, Angel, op. cit., p. 12.

elementos catalíticos o discursivos no son gratuitos; además, aunque la anécdota es muy breve en comparación con ellos es singularmente importante por sí misma, pues fue también escogida para crear un material estético.

Para hablar de la importancia de la anécdota por sí misma, creemos necesario establecer su diferencia con la no ción de tema. Hemos equiparado el término anécdota al de fábula, pero nos falta diferenciarlo a los de intriga o trama, que son lo mismo que la fábula pero con los sucesos en el orden en que aparezcan en el texto, "un orden artificial, artístico, un orden transformado por el escritor para sus fines", según Beristáin. Ahora bien, el resumen total del relato (dado ya sea por la fábula o la intriga) llevará a que establezcamos el tema, asunto o esencia del texto, lo que nos hará comprender el discurso por "interpretación global", en términos de Van Dijk. Podemos decir entonces que la fábula o anécdota se halla incluida dentro del tema; éste es mucho más amplio.

Ejemplifiquemos lo dicho anteriormente con los cuentos que estudiamos. Hemos hablado de que las catálisis, como las usa Roa, son imprescindibles a la historia; al suprimir alguna naturalmente que cambia la manera "en que el lector toma conocimiento de la historia" (esto último es como describe Benveniste al discurso), puesto que las catálisis tienen la función de crear efectos en la percepción de la historia. Si se relata a un receptor la anécdota lo más

probable es que no produzca en él reacción alguna. El discurso es indispensable, pues contribuye a describir un ambiente, "cualidades o maneras de ser permanentes" (en palabras de Beristáin), interpretaciones o juicios del narrador. El autor da a esto mucha importancia pero no lo desliga jamás de la anécdota. En ocasiones la naturaleza misma del texto contribuye a que la anécdota sea breve, como es el caso de los cuentos caracterizados como leyenda literaria: "los estudiosos del género tradición afirman que ésta "da una narración casi siempre breve"<sup>1/</sup> (hacemos esta referencia si aquí por narración se entiende la anécdota, no la extensión del texto completo), pero Roa Bárcena no se ciñe a esta particularidad que lo acerca con ese género únicamente por respetarlo, ya que encontramos dicha brevedad como una constante en casi todos sus cuentos y no únicamente en las leyendas literarias. Por otro lado, la elaboración y manejo de las catálisis y elementos discursivos es muy cuidadosa y complicada, independientemente de su presencia cuantitativa. Pasemos a los ejemplos de los cuentos tipo leyenda literaria.

En "Lanchitas" hay un notable desfase temporal entre el tiempo de la historia y el del discurso: el de aquella se suspende mientras el de éste avanza; es a lo que estructuralmente, según Beristáin, se llama pausa. Se produ-

1/ Jiménez Rueda, Julio. Letras mexicanas en el siglo XIX, p. 160.

cen efectos de cámara lenta, explicables por la distancia - del narrador respecto a lo que cuenta y el cuidado que pone en el detalle para contar. Los numerosos detalles en este cuento tienen la función de provocar suspenso, pues están - deteniendo la historia. Un ejemplo distinto de descripción de ambiente es cómo desde que el padre acepta ir a confesar y lo hace se dan muchas acciones pero eminentemente discursivas, que sólo tienen que ver con la acción de la confesión, la reafirman, le dan énfasis, la repiten (como la retrospectiva del padre cuando la cuenta a sus amigos), etc.; la verdadera acción como nudo de la historia para proseguir se da hasta que el criado regresa después de haber ido a - buscar el pañuelo. La confesión misma no corresponde a "esta" historia, sino a la del muerto, y en ella se incluyen - muchos modos de ser: "Acostumbrado Lanzas, en el largo ejercicio de su ministerio..." (p. 163); tomemos en cuenta que "esta" historia es la que contiene únicamente las acciones ocurridas en el hecho narrado, es decir, los nudos.<sup>1/</sup> Hay más modos de ser en las descripciones del personaje antes y después de su transformación; son muy abundantes también - las reflexiones, generalizaciones o hipótesis del narrador: "En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban a discusión..." (p. 157); "De algunas alusiones y medias palabras suyas se infiere que al comenzar su relato el penitente..." (p. 162).

1/ Cfr. Todorov, cit. pos. Beristáin, op. cit., p. 128.

Si bien todo esto es aplicable a "El hombre del caballo rucio", equiparémoslo con "Lanchitas" por la noción - de tema que dimos. La anécdota es una aventura misteriosa, pero su tema logra sacudir al lector; éste tiene que estremecerse. Cortázar dice que el tema debe ser "excepcional": que atraiga "todo un sistema de relaciones conexas; coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad".<sup>1/</sup>

Apliquemos también esto a los cuentos del tipo suceso cotidiano. A pesar de parecer triviales no lo son; la anécdota puede ser trivial, pero el tema de este tipo de cuentos apela a todas las relaciones que mencionaba Cortázar, por lo - que, si ejemplificamos, vemos que el lector lamenta de la - misma manera que el farmacéutico la suerte del "villano" - don Roque en "La docena de sillas para igualar" porque el - tema abarca la difícil situación de la miseria. Este cuento, como "A dos dedos del abismo", es sólo "un vulgar episodio doméstico" que transformado en material literario puede convertirse "en el símbolo quemante de un orden social o - histórico".

La pequeña ironía con la cual el narrador desconocido de Noche al raso y el de "Combates en el aire" manifiestan que la anécdota es demasiado pequeña en extensión -

1/ Cortázar, Julio, op. cit., p. 333.

al compararla con todo el texto responde a que el autor tiene conciencia de la importancia que está dando al discurso. Debe haber tenido presente que la importancia del tema está relacionada con el tratamiento literario que se le dé. La fábula o anécdota, el tema mismo, no es un texto literario, solo resulta intrascendente. En el inciso anterior vimos un vaivén constante cuando el narrador promete que será breve y se ceñirá a la anécdota e inmediatamente hace lo contrario. Pues bien, al seguir remarcando estos contrastes entre las mínimas acciones de la historia y las mucho mayores descripciones en el discurso, el autor llama la atención hacia cómo está escrito el cuento.

En "El cuadro de Murillo" la enunciación de brevedad anecdótica se manifiesta de diferente manera: casi al final el narrador dice: "Para no hacer á Ustedes más largo el cuento..." (p. 92), y hace una rápida enumeración acumulativa de acciones de la historia, narrativas, tantas que pueden ser más en número que las presentadas a lo largo de todo el cuento, pues antes se expandió en catálisis y ahora, para acabar rápido, las elimina. Este contraste es un efecto para que en la rápida enumeración se aprecie el alterado estado de ánimo del narrador, que se enoja al recordar el engaño de que fue víctima.

En "A dos dedos del abismo" podemos apreciar una excepción de todo lo dicho: la entrevista con don Guadalupe Victoria. "No es de omitirse en mi narración la entrevista

casual del Marqués con el Presidente su padrino, ni el recurso que éste propuso..."(p. 139). Pensamos que sí es de omitirse, pues está incluida con el propósito de ironizar muy finamente la figura y política del Presidente y la situación general del gobierno; el "recurso que propuso a su ahijado para que se salvara" es citado posteriormente con el propósito de arrancar una sonrisa al lector. Si algo de esto se omite no hay ningún perjuicio para la anécdota porque la entrevista no se halla relacionada con ella, ni para los efectos que sobre ella se quieran acentuar; el personaje - hubiera podido tener cualquier otro padrino o incluso no tenerlo.

La brevedad de la anécdota llega a su máxima expresión en "Combates en el aire". Casi no se puede contar la anécdota; su importancia es mínima, pero no por eso deja de tenerla. Lo más relevante en este texto es la evocación - perfecta de una atmósfera por medio del manejo del discurso.

Cuentos que son excepciones mucho mayores de lo que en "A dos dedos del abismo" ejemplifica son "Buondelmonti" y "El rey y el bufón". Son los de anécdota más extensa y mayor acumulación de elementos gratuitos innecesarios que a veces hacen pesada la lectura. En "Buondelmonti" hay una demasiado detallada explicación histórica de la causa de la rivalidad entre los dos partidos, omitible porque al caracterizar a cada personaje se utiliza constantemente a manera de epíteto el nombre del partido a que pertenece; para la -

historia sólo basta con puntualizar que eran bandos enemigos y dicha explicación, aunque el autor cree justificarla abriendo un inciso para ello dentro del texto mismo del cuento, resulta más superflua porque el lector siente que con la citada justificación está siendo obligado por el autor a aceptarla. Hay otros pequeños detalles: "Estaban se cas porque la joven habfa dejado de regarlas con agua..." (p. 197); en este caso, el contexto no acepta ningún otro circunstancial, lágrimas, por ejemplo; así que el usado es lógico, se sobreentiende, y por tanto, ponerlo explícitamente es superfluo. "Un sacerdote... les dió su bendición, ¡Buondelmonti y Constanza estaban casados!"<sup>1/</sup> Este último énfasis es chocante y demasiado subjetivo. Con todo y estos ejemplos, la historia ha sido calificada de "amena".

La de "El rey y el bufón" incluso se complica. Hay muchos menos elementos del discurso que sirven a la historia. Esta es indudablemente lo principal, pero está saturada, con apariciones demasiado constantes, de las opiniones del narrador-autor.

No es la abundancia de elementos catalíticos, sino el uso adecuado que el autor hace de ellos al integrarlos necesariamente al curso de la historia, lo que nos hace con cebir este manejo como un elemento que muestra el cuidado que Roa Bárcena puso al crear sus cuentos, pues se manifiesta la intención de producir un texto estético.

1/ Edición citada, p. 195. Los subrayados son nuestros.

### II A 3. Impresión de verosimilitud.

Tratemos de precisar qué entenderemos por verosímil en un texto literario. Beristáin nos da algunos conceptos que interpretaremos y adaptaremos a nuestros cuentos.

La relación entre un texto literario y su contexto extralingüístico se basa en que el autor establece en la obra una realidad autónoma porque se basta textualmente a sí misma; pero mantiene también relación con la realidad del referente, puesto que usa datos de una cultura y sus circunstancias empíricas para construir otra realidad verosímil, pero no verdadera.

La mayoría de los relatos tienden a la referencialidad y por eso queremos descubrir o comprobar la existencia del referente; esto no se opone al análisis del texto mismo como tal, y hasta se exige en el discurso que pretende ser realista, aunque, según Barthes, no hay verdadero realismo en literatura. Para Todorov, "el problema del realismo literario no es el de la veracidad (sino el de) la verosimilitud... que remite a la relación de la obra con algo distinto de sí misma... que no es la realidad, es un discurso diferente... y puede adoptar distintas formas".<sup>1/</sup> El narrador tiene que manejar en la obra ciertos elementos que exis

1/ Todorov, cit. pos. Beristáin, op. cit., p. 19.

ten en la realidad del referente, y para que el lector crea que el resultado es verosímil, tiene que organizarlos ape--  
gándose a las reglas del género. Lo verosímil no es una re-  
lación de verdad con la realidad, con el referente, sino en-  
tre el discurso y aquello que el lector cree verdadero.<sup>1/</sup>

Así, para el discurso literario no hay necesidad de una correspondencia exacta con el referente real; no importa si el hecho narrado es verificable o no porque en el tex-  
to se ha recreado otra realidad a partir de algunos datos -  
de la referencial. Por ejemplo, esto es una razón para no identificar al narrador-personaje de la historia del discurs-  
so de "Lanchitas" con el autor.

Pasemos a ver la verosimilitud en los textos de Roa Bárcena. Pensamos que la credibilidad de la historia es un efecto dado por el discurso. En los cuentos de tipo suceso cotidiano ("El crucifijo milagroso", "La docena de sillas pa-  
ra igualar", "El cuadro de Murillo", "A dos dedos del abis-  
mo" y "Combates en el aire"), la verosimilitud no es muy ne-  
cesaria puesto que se trata de incidentes sencillos que no requieren ser creídos como verdaderos en el referente real por parte del lector; su importancia estriba en la manera -  
en que son contados y entretienen. Sin embargo, en algunos de estos cuentos aparecen expresiones para convencer de la

1/ Cfr. Beristáin, ibid., pp. 11-21.

verdad de los hechos al oyente, si tomamos en cuenta que, - como dijimos en el inciso 1, quieren dar la impresión de - ser transmitidos oralmente. Veamos algunos casos.

En "El crucifijo milagroso" el narrador apela a - enunciar su propio nombre y no solamente un yo anónimo, para que los oyentes crean que no miente: "...había llegado - alguna vez á decirme en un arranque de confianza: 'Rascón, esta imagen es milagrosa!...' (p. 56). El narrador da información sobre sí mismo en "El cuadro de Murillo", pero pone a otros como testigos de la autenticidad de ésta para que - los oyentes verifiquen: "Si ustedes alguna vez preguntan en la calle de la Canoa por Mateo Repelos --que es mi nombre, para servirlos,-- sabrán que llegué á distinguirme... (p. 75) También dirán á ustedes que mi especialidad favorita..." (p. 76).

Como "El hombre del caballo rucio" y "Lanchitas" co rresponden a la clasificación de leyenda literaria y ambos cuentan una historia del mundo de lo sobrenatural (para algunos, "Lanchitas" es un cuento fantástico<sup>1/</sup>), necesitan de la impresión de verosimilitud para causar terror en el oyen te-lector. Comparemos con la leyenda colonial en verso del mismo autor "La cuesta del muerto". En su prólogo, Roa Bárcena dice: "...no puede llamarse histórico por más que el

1/ Hahn, Oscar, op. cit.

horrible suceso relatado sea verdadero, salvo cortas diferencias de tiempo y de lugar".<sup>1/</sup> En la primera negación se comporta como autor, en el sentido de que de ninguna manera pretende afirmar que la historia sea verificable; el autor no tiene por qué creer en ella. En la afirmación se comporta como narrador, pues sí cree en la verdad referencial de la historia<sup>2/</sup> y lo dice para despertar, con esta ambigüedad, la duda y el terror en el lector. Puede hacer alusión a lugares, sucesos o personajes históricos, es decir, referentes de la realidad extraliteraria precisamente para aumentar la impresión de verosimilitud.

En "Lanchitas" hay cierto uso del narrador-personaje (que después veremos), pero pensamos que uno de los propósitos del autor al escogerlo es precisamente la verosimilitud. El lector creerá que a ese narrador le han contado una historia popular, conocida y verificable; no es un escritor-narrador omnisciente quien la está inventando. Ya Juan Valera decía que en "Lanchitas":

"... el arte y la fantasía del autor dan apariencia de realidad y verosimilitud a lo más espantoso". 3/

"... la fantasía del autor, arte y buena traza dan apariencia de verosimilitud y hasta de realidad al prodigio más espantoso". 4/

"... la fantasía del autor y su arte prestan apariencias de

1/ Roa Bárcena. Leyendas mexicanas..., p. 7

2/ Infra, "El problema del narrador".

3/ Hahn, Oscar, op. cit., pp. 60-61.

4/ Jiménez Rueda, Julio, prólogo a Relatos de Roa Bárcena, p.XVIII].

verosimilitud y hasta de realidad al prodigio más espantoso". 1/

Brushwood asegura que el cuento proporciona "el estimulante efecto de una circunstancia misteriosa que admitiría una explicación sobrenatural", 2/ y para Jaime Erasto - Cortés el autor "despierta un creciente interés por la anécdota, la que llega a un final no explicado pero explicable". 3/

La introducción misma al cuento, abundante en explicaciones fonéticas, nos sitúa en la realidad cotidiana con razones aparentemente triviales, pero lleva escondido el motivo de la transformación del protagonista por una causa sobrenatural. La verosimilitud y lo increíble están imbricados de una manera tan cuidadosa que el lector caerá en el terror, pues el narrador hace suponer que lo increíble tiene antecedentes referencialmente verificables y auténticos.

Se dice que el cuento tipo leyenda literaria participa de este último género en el sentido de que en ella una pequeña o mínima parte del espacio real (en el referente) -

1/ Leal, Luis. El cuento mexicano..., p. 30. Incluimos las tres referencias para que se observe como curiosidad cómo en las antologías un concepto (si lo analizamos estrictamente) cambia mucho con el parafraseado de los críticos.

2/ Brushwood, John. México en su novela, p. 255.

3/ Cortés, Jaime Erasto. Dos siglos de cuento..., p. 41.

pasa al espacio de la ficción.<sup>1/</sup> En nuestro caso, el narrador quiere hacer creer que el protagonista y toda su circunstancia pertenecen al espacio real; se supone que de ahí los saca y que son verificables históricamente: "...á principios de este siglo llevaba en México un sacerdote muy conocido en casi todos los círculos de nuestra sociedad... (p. - 155); "cuando acaso aun vivía el personaje..." (p. 156); no son producto de la imaginación. Así, han pasado a la ficción.

El hallazgo del esqueleto no es solamente un recurso temático romántico común al género leyenda y a la época, sino que fue introducido para aumentar la verosimilitud. Esta mención del emparedado hubiera podido ser omitida; notemos que no pertenece al nivel de la historia, pero no es de ninguna manera elemento ocioso o sobrante. El narrador asegura que lo incluye "por vía de apéndice" (p. 172), y trata de hacerlo lo más fría y "objetivamente" posible para que este nuevo hecho consignado, aparentemente desligado de la aventura ocurrida al protagonista, sea una prueba de que aquélla fue perfectamente posible. Es una explicación que hace factible la realidad referencial de la anécdota, dirigida al lector todavía incrédulo. Lo de que el narrador ignora "si sería la consabida accesoria" (p. 173) es una afirmación hecha preguntando, aparentando que duda, que no dice

1/ Lastra, Pedro, cit. pos. Hahn, Oscar, op. cit., p. 62.

La interrupción en el momento de la confesión contribuye también a la credibilidad; si el narrador continuara registrando las palabras o hechos exactos dichos por el muerto, o los estaría inventando (impresión que no quiere dar, para efectos de la misma verosimilitud), o estaría insinuando que el protagonista violó alguna vez el secreto de confesión, con lo que se saldría de la lógica temática del cuento porque se trataría de un narrador omnisciente en este acto de la confesión.

El pañuelo también sirve para hacer creer que los hechos realmente ocurrieron. Además se supone que cuando el protagonista los relató al primer narrador aparte del pañuelo mencionó al dueño de las accesorias como testigo objetivo, también para que se le creyera. Ambas pruebas eran necesarias, pues inmediatamente después de ocurridos los hechos, ni aun el padre mismo los creía verdaderos; primero pensó que el enfermo deliraba, luego aventuró una posible influencia de La devoción de la cruz pero enseguida se retracta, pues le parece inverosímil por el estado de pobreza en que lo halló. Esto hace vacilar al lector entre lo posible y lo imposible; nos tranquiliza así como él queda momentáneamente tranquilo y sigue jugando, para volver a inquietarlos inmediatamente. Es un vaivén de emociones y pasa bruscamente de una a la otra.

Para Hahn lo importante de "Lanchitas" es que su autor construyó un marco narrativo apropiado para instalar la

más de lo que está seguro, para que en el lector se siga generando la duda y aventure la posibilidad de que todo lo anterior pudo haber sido cierto. Es un gran efecto de remate, al cerrar el cuento, para provocar cierta angustia y terror.

Veamos un poco el papel del primer narrador, la "persona seria y formal" (p. 159) que refirió la anécdota. Nuestro narrador-autor-personaje se halla con él en una reunión de amigos, y para el autor es sumamente importante delinear la atmósfera en que se encuentran ("...acababa de figurar - en nuestra conversación el tema del espiritismo... me tomé del brazo, y, sacándome de la reunión de amigos en la que - estábamos..." -p. 159- ) para transmitir un ambiente de - confianza, pero al mismo tiempo seriedad. Los demás amigos no podían oír algo verdadero, cierto, que hubiera ocurrido realmente, ya que como estaban hablando de espiritismo hubieran dudado de la verdad de la historia y también la habrían ligado con el espiritismo. El narrador-personaje - asegura que a él mismo se le hace difícil creerla (esta - afirmación es sólo un truco en que simula participar de la incredulidad del lector previa a la narración, pues ya vimos que aquél sí cree en ella), a pesar de que era contemporáneo del protagonista y el primer narrador lo conoció. Con toda esta ambientación e informaciones el lector concluirá que es lógica su impresión de incredulidad, pero que la historia es verdadera por la seriedad con que los narradores - se refieren a ella.

La interrupción en el momento de la confesión contribuye también a la credibilidad; si el narrador continuara registrando las palabras o hechos exactos dichos por el muerto, o los estaría inventando (impresión que no quiere dar, para efectos de la misma verosimilitud), o estaría insinuando que el protagonista violó alguna vez el secreto de confesión, con lo que se saldría de la lógica temática del cuento porque se trataría de un narrador omnisciente en este acto de la confesión.

El pañuelo también sirve para hacer creer que los hechos realmente ocurrieron. Además se supone que cuando el protagonista los relató al primer narrador aparte del pañuelo mencionó al dueño de las accesorias como testigo objetivo, también para que se le creyera. Ambas pruebas eran necesarias, pues inmediatamente después de ocurridos los hechos, ni aun el padre mismo los creía verdaderos; primero pensó que el enfermo deliraba, luego aventuró una posible influencia de La devoción de la cruz pero enseguida se retracta, pues le parece inverosímil por el estado de pobreza en que lo halló. Esto hace vacilar al lector entre lo posible y lo imposible; nos tranquiliza así como él queda momentáneamente tranquilo y sigue jugando, para volver a inquietarlos inmediatamente. Es un vaivén de emociones y pasa bruscamente de una a la otra.

Para Hahn lo importante de "Lanchitas" es que su autor construyó un marco narrativo apropiado para instalar la

fábula, y ese marco adquirió la categoría de mundo.<sup>1/</sup> Así vemos que logró hacer el mundo del texto completamente independiente del referencial, es decir, verdaderamente recreó otra realidad. Podríamos concluir que la impresión de verosimilitud que transmite "Lanchitas" está bien trabajada y lograda, pues cuaja con facilidad en el ánimo del lector.

La credibilidad en "El hombre del caballo rucio" está dada por elementos mucho más sencillos y tradicionales, incluso menores en cantidad. Este cuento está más cercano a la leyenda en su sentido de género. El narrador es simplemente uno de tantos receptores orales y a su vez se convierte en narrador oral; está muy distante temporalmente de los hechos narrados, por lo que tiene que acudir a otros testimonios veraces o a los escenarios que ha visto:

"...una vulgaridad que ni yo ni Ustedes podemos creer; pero en que creen á pie juntillas las gentes de las rancherías - en la zona..." (p. 95). Si el narrador se jacta de que no puede creer en esa "vulgaridad", muestra contraste a su despertar sobresaltado cuando soñó en ella. El cuento siguiente del mismo narrador, "A dos dedos del abismo", es traído a colación precisamente porque su protagonista no se sobresaltó (quizás hasta no creyó) en dicha "vulgaridad". Hay entonces un juego de contraste con la verosimilitud, pues el

1/ Hahn, Oscar, op. cit., pp. 61-63.

narrador invita al lector a no creer pero al mismo tiempo -  
siente miedo. Para lograr esto se aprovecha la caracteriza-  
ción que se ha hecho de su personalidad de fanfarrón. Otro  
ejemplo de los testigos: "...sucedieron al olvido las preo-  
cupaciones y los temores, y al silencio de la charla, no de  
las comadres, sino de los campesinos más honrados y forma-  
les de aquel rumbo... protestaban, haciendo la señal de la  
cruz, que un hombre..."(p. 101)

A veces hay precisiones locativas incluidas única y  
exclusivamente para la verosimilitud: "...un peñasco liso,  
azuloso y casi cuadrado que hasta la fecha debe de existir  
allí, ó que, al menos, me enseñaron en una de mis expedicio-  
nes"(p. 100). Y hay detalles descriptivos tan plásticos y  
capaces de ser retenidos que prueban que los transmisores -  
orales anteriores trataron de ser verídicos como si hubie-  
ran sido testigos: "...seguro quedó, además, de haber embu-  
tido al hidalgo la bala... entre los dos hombros, pues le -  
vio humear la chaqueta..."(p. 109); "...sintió que le quema-  
ba los dedos..."(p. 111), etc.

También respecto a la verosimilitud vemos diferen-  
cias entre "Buondelmonti" y "El rey y el bufón" y los demás  
cuentos. Ambos quieren asegurar que no fueron inventados -  
por el autor con el pretexto de que una parte del cuento -  
fue extraída de otra fuente: en el caso del primero, se su-  
pone que la historia de amores desgraciados es perfectamen-  
te posible, ya que justificaría el recrudescimiento de una -

rivalidad entre familias y partidos registrada por la Historia; en el segundo cuento se especifica que "el esqueleto" (la historia) proviene del Curso de literatura francesa de Villemain (p. 3), pero a causa del gran número de intervenciones del autor en el discurso (es decir, de sus valores ideológicos), la impresión de verosimilitud se desvanece fácilmente y totalmente. Por lógica se supone que el autor también inventó la historia, a pesar de que afirmó lo contrario. En este sentido comparamos el cuento con la novela del mismo autor La quinta modelo: la presencia de elementos ideológicos es constante y abrumadora. Para Brushwood esta novela "exagera hasta la inverosimilitud con fines de protesta".<sup>1/</sup>

El narrador de "El rey y el bufón" está seguro de que su historia es inverosímil, contrariamente a lo que ocurre con otros cuentos, y por eso acude a la fuente, para librarse de la responsabilidad: "Aquí es donde, sobre todo, necesito apelar a la fe de mis lectores y apoyarme en la crónica inglesa. Según ella y otras noticias e inducciones posteriores..." (p. 11). Como ya dijimos, no solicitamos que la verosimilitud sea una coincidencia exacta con el referente; es sólo una impresión a provocarse en el lector, creada como efecto. Pero para esto, el lector debe ser llevado a penetrar en las reglas del juego del texto. El na-

1/ Brushwood, John, op. cit., p. 204.

rrador tiene que creer en la realidad referencial de lo que está narrando;<sup>1/</sup> si no, la historia sonaría falsa, pues ese narrador no es capaz de transmitir ningún grado de credibilidad al lector. Comparemos con el narrador-autor-personaje de "Lanchitas": está tan seguro de lo que cuenta que no le importa que los demás (entre los que se halla el lector, desde luego) piensen que es algo "absurdo" (p. 159). Así hasta desafía al lector a no creer; con esto, nos hizo entrar a las reglas del juego del texto. El narrador de "El rey y el bufón" nos está sacando de ellas, nos remite a otra fuente y apela a nuestra bondad para que creamos.

En "Buondelmonti" se pierde también toda posible verosimilitud con la aparición súbita de María en la escena de las muertes; su presencia no había sido anunciada por el narrador, y aún más, su muerte repentina sin ninguna causa física. Como historia es imposible, inexplicable y casi risible. López Aparicio nos da como "situación inverosímil" el que Buondelmonti encuentre a Constanza, al regresar, ya vestida de blanco y un sacerdote los case en seguida, "sin protesta de nadie".<sup>2/</sup> Para la lógica del texto esto no es inverosímil, pues el narrador da antecedentes y caracteriza claramente la astucia de la señora Donati; y en la escena de la boda nadie tenía que protestar ya que todos los presentes eran del mismo partido güelfo y la aprobaban. No nos explicamos por qué la autora acude a este ejemplo.

1/ *Infra*, "El problema del narrador", respecto a "Lanchitas".

2/ López Aparicio, Elvira, *op. cit.*, pp. 90-91.

## II A 4. Otros recursos.

Para Cortázar, el secuestro momentáneo del lector sólo se consigue con un estilo en que los elementos formales y expresivos se ajusten a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y su ambiente y en su sentido más primordial.<sup>1/</sup> Dicho estilo se da con el uso de ciertos recursos: la manera en que el narrador construye y distribuye el relato, apartes, monólogos, diálogos, descripciones, etc.; cómo usa figuras retóricas e interrelaciona los factores de connotación, constituyen los llamados recursos estilísticos. El estilo es el "producto de un uso particular, y en parte único, de la lengua", y tiende a producir una impresión estética en el lector.<sup>2/</sup> Brushwood califica el estilo de Roa Bárcena de "ameno";<sup>3/</sup> Jiménez Rueda, de "llano".<sup>4/</sup> Por medio de ejemplos sacados de sus cuentos determinaremos cómo es el estilo de Roa Bárcena a través del uso que hace de algunos recursos.

La descripción es una de las piezas más fuertes en la construcción del discurso en el autor que estudiamos; es

1/ Cortázar, Julio, op. cit., pp. 334-335.

2/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 125.

3/ Brushwood, John, cit. pos. Cortés, Jaime Erasto, Antología de cuentos..., p. 54.

4/ Jiménez Rueda, Julio. Letras mexicanas en el siglo XIX, p. 114.

una de las claves para que nunca caiga en la monotonía a pesar de la brevedad y sencillez de la anécdota; uno de sus recursos más trabajados. Generalmente (salvo algunas excepciones en cuentos como "Buondelmonti" y "El rey y el bufón", donde las descripciones son mínimas en comparación con otros cuentos y los nudos narrativos mucho más abundantes), cumplen una función que resalta o acentúa ciertos puntos de la historia o de sus personajes; no sirve únicamente de marco.<sup>1/</sup>

Las descripciones en Roa Bárcena tienden a la plasticidad. Por ejemplo, en "El crucifijo milagroso" hay una que destaca, sin duda magistral: "...sin ser alto ni bajo, tenía por cuerpo un verdadero costal en el que la naturaleza parecía haberse complacido en vaciar á ciegas la carne y los huesos, sin dar á una ni á otros la debida colocación" (p. 54); o también: "Curiosa era la figura del señor Licenciado, que, á guisa de rey de baraja, se destacaba sobre el fondo luminoso de un rayo de sol que penetraba en el aposento" (pp. 59-60), etc. Un cuento en el que abundan mucho este tipo de descripciones es "Combates en el aire". La pelea de papalotes es muy difícil de narrar, ya que por su naturaleza se supone que requeriría ser vista, pero lo que hace el narrador para resolver el problema es narrar descriptivamente: el norte viene empujando "los buques, ó metiénd--

1/ Véase supra, "Brevedad de la anécdota".

dolos con olas y todo á las calles de Veracruz..." (p. 28); "...el futuro habitante de las alturas..." (p. 37); "...como la vara de un cohete muerto, cayó..." (p. 40).

En "Buondelmonti" se hallan también escenas con bellas y cuidadas imágenes, como en la que Buondelmonti se despide de María antes de conocer a Constanza; las actitudes y gestos descritos son muy importantes, pues el narrador mezcla elementos contrarios: "...hicieron una impresión indecible en Buondelmonti, á quien la joven quedóse viendo por largo espacio de tiempo y con cierta expresion de cariño, mezclado de burla y de lástima" (p. 192), y así, plásticamente, delinea una personalidad; escenas semejantes en este cuento son las dos en que el joven contempla a Constanza y la de la comitiva nupcial de regreso de la iglesia. Otros ejemplos del mismo cuento: "aquel metal de voz" (p. 182); "una cabeza de ángel que se inclinaba hacia la calle" (p. 188), etc.

Hablábamos de mezcla de contrarios; esto lleva a un cierto tipo de contraste creado por una descripción previa. En el mismo cuento: "...en una alegre mañana de Marzo, María, que desde su cama escuchaba el canto de los pájaros y aspiraba el perfume de las flores de su ventana, no pudo levantarse..." (p. 180); estos contrarios unidos bruscamente provocan desesperación. Cuando el narrador reitera, con las mismas palabras, que el día estaba "alegre y sereno" (pp. 201-202) al describir la comitiva nupcial de Buondel-

monti y Constanza, contrasta tal serenidad con la violencia que le dará fin.

Hay detalles descriptivos que nos dan cierto tono -jocoso, como éste de "A dos dedos del abismo": "Las pupilas del Marqués habían ido sucesivamente pasando del verde-alfalfa al verde-mar y al verde-tierno, para teñirse al cabo en el amarillo legítimo de la yema de huevo..." (p. 135). La descripción jocosa puede servir también a la crítica; -por ejemplo en el procurador de Noche al raso, "...cuyo de salino, se sintetizaba, digámoslo así, en las enlutadas y -largas uñas, parte integrante de los utensilios de su profesión..." (p. 43). En esto podemos incluir los nombres puestos a los personajes, pues algunos tienen connotación crítica. El del licenciado Retortillo (quizá del latín retorta, retorcido) va perfectamente de acuerdo con la perfecta descripción que de él se hizo. No es necesario que el lector tenga conocimiento de la supuesta etimología, pues se da cuenta del juego gracias a la semejanza fonética misma. Otros ejemplos son Rascón (tal vez de rascar) quien saca -provecho de la noche al raso; el anticuario Mateo Repelos (quizá repelar), quien por querer obtener la mayor utilidad resulta burlado; Canuto Bobadilla (cándido, bobo, para la fonética intuitiva del lector), el payo que no entiende las indirectas para retirarse. Podemos apreciar que estas críticas burlonas dadas por detalles descriptivos tratan de -ser siempre muy finas, sin rastros de vulgaridad que pudieran herir el gusto del lector; no es virulencia ni aun tra-

tándose de "A dos dedos del abismo" en que critica la política de los yorkinos además de a ciertos personajes. Salgámonos un poco de la descripción para seguir viendo esta crítica, que es también un recurso.

Cuando Roa Bárcena critica sutilmente, es decir, - utiliza la ironía fina, no introduce con descaro su opinión ideológica, sino el tono jocoso. El mayor ejemplo de esto es "A dos dedos del abismo", del que quisiéramos introducir más ejemplos. Una de las ironías mejor logradas y que más destaca es la hecha a don Raymundo, el padre de Loreto, por que se va introduciendo gradualmente el detalle con el cual se le criticará; y se coloca tan distanciado, que el lector lo había olvidado a causa de la anticipación con que apareció, y al verlo de nuevo cae en la cuenta de su importancia:

...mi señor Don Raimundo del Monte, antiguo catedrático de química, hombre respetable, aunque de escasa fortuna por no haber descubierto el secreto de la cristalización del diamante... (p. 122)

...--nosotros los viejos, todo lo vemos, descomponemos y analizamos... Acostumbrado yo, sin embargo, desde joven á la descomposición y al análisis... (p. 131)

...--¿Qué hay en el mundo moral como en el físico, que resista a la descomposición y al análisis? A poco de aislar los elementos ó sustancias componentes de tal negociado, la verdad se precipita y aparece en el fondo de la vasija. ¡Lo sé todo, lo veo todo, como si se tratara de una cristalización! (p. 132)

--Amigo mío, quien, como yo, descompone y analiza, nunca ó rara vez se equivoca. (pp. 133-134)

--Pasan días y la mútua pasión de Ustedes, llegada á su apogeo, entra al crisol de la prueba. (p. 132)

Este detalle, tantas veces repetido, será de gran efecto al contrastar con la locura final del personaje, y dicho contraste contribuye a la jocosidad.

Puede lograr la crítica jocosa también a través de juegos con las expresiones en que el narrador parece querer decir una cosa y en realidad se refiere a una contraria. En el mismo cuento, dice respecto al protagonista: "...no se daban por lastimados de sus injurias, limitándose a presentarle un vaso de agua, cuando el exceso de su exaltación podía orillarle a un caso de hidrofobia" (p. 116). A la primera lectura se siente que el vaso de agua era inofensivo, que las injurias les eran indiferentes, pero si se ve detenidamente el significado se notará que no buscaban aliviarlo (el agua se contrapone a la hidrofobia), sino continuar el altercado y hacerle daño. Con este tipo de juegos se sigue manteniendo el mismo tono que el autor llamó joco-serio en este cuento (p. 124) y en "El rey y el bufón", donde, a pesar de definir dicho tono no lo utiliza, sino la crítica abierta. Nos dice de él: "...el estilo joco-serio que llaman humorístico los britanos... Mucho hay que decir en pro de la unidad de tono; pero su variedad ameniza y divierte, imita a la naturaleza, es trasunto de la vida humana, y, lejos de excluir, refuerza útiles enseñanzas" (pp. 3-4). El autor estaba entonces a favor del contraste de tonos para mantener entretenido al lector. Y no sólo en "A dos dedos del abismo", sino en varios de los ejemplos descriptivos en general que hemos dado a lo largo de este inciso, el tono -

joco-serio tiene buenas muestras.

Pero en "El rey y el bufón" y "Buondelmonti" no hay jocosidad. Critica dando seria y directamente sus opinio--nes. En el primero, por ejemplo, sus descripciones son lo que se designa llanamente como retratos morales, muy distin--tos hasta las que hasta aquí hemos venido viendo, pues al -hablar sobre la moral de un personaje no a través de indi--cios exteriores ni de acciones, hay más posibilidad de in--troducir las opiniones del autor, que predominan en este -cuento. En "Buondelmonti" hay una explicación de la histo--ria que se remonta a mucho antes de los hechos consignados, y está impregnada fuertemente del pensamiento del autor. En ningún otro cuento vemos otra explicación puesta en boca -del narrador, quien además de predisponer al lector a ser -parcial con la opinión del autor, denota la impresión de -cierta inseguridad de éste; parece como si considerara que toda la parte anterior de su discurso ha sido insuficiente como para que el lector comprenda y se adentre en la situa--ción planteada. Para llevar al lector hasta su opinión, ex--pone: "Si las almas del temple de la de Buondelmonti son -capaces de experimentar alguna cosa semejante al amor, esta cosa era experimentada por el güelfo..."<sup>1/</sup>; podría haber -dicho "algo", pero no hubiera sonado tan despectivo. Así, -critica.

Volvamos netamente a la descripción, en que puede figurar como pieza muy importante para caracterizar personas la comparación. En ésta se da una acentuación valorativa al objeto comparado. En "La docena de sillas para igualar": "Mi corazón de boticario se ablandó, como las resinas á la acción del fuego..." (p. 74); tradicionalmente el fuego es purificador, por lo que en última instancia el narrador desconocido está hablando bien del boticario; además, la comparación se relaciona con el oficio que ejerce el personaje en la historia, no es ornamental. En "El hombre del caballo rucio": "...llevaba, a la usanza del tiempo, recogido el largo cabello en una coleta cuidadosamente liada con listón verde, que se le mantenía tiesa, á manera de culebra semi-levantada del suelo..." (p. 98); una tiesa culebra nos remitiría a la maldad con que se nos relaciona al personaje. Este detalle de la coleta es citado constantemente en el cuento para causar extrañeza en el lector a causa de esta recurrencia, ya que al final desempeñará la función de comprobación material de la presencia de lo insólito en el mundo natural, así como el pañuelo en "Lanchitas". El caso de la coleta es una comparación negativa. Con otra comparación se contribuye a caracterizar al Marqués del Veneno: "Poseía un excedente anormal de bilis en el estómago, y necesitaba de la controversia para darle salida, tal como el fuego subterráneo necesita abrirse respiraderos" (p. 116); es obvio que el Marqués era entonces una especie de volcán.

Vemos otro tipo de comparaciones en "Combates en el

aire", donde se utiliza el antropomorfismo lógico infantil respecto a los papalotes, del que resultan bellas y jocosas imágenes; primero el narrador aventura que creía oír las palabras del papalote, después asegura que las oye, y entre estas dos posiciones hay un vaivén que provoca la misma sensación de movimiento en el lector. La humanización en "Buondelmonti" tiene otro tipo de ejemplo: "...los suspiros del órgano..." (p. 182), que crea un ambiente sentimental y de tristeza.

Las descripciones también sirven para delinear atmósferas, contribuir a la ambientación o provocar tensión, como ésta que aparece en "El crucifijo milagroso":

Lista hallábase en la mesa la blanca foja sellada para el bienio corriente, y mojada en tinta y - aproximada al papel mi pluma, y el abogado se rasaba una oreja para empezar á dictarme, cuando oímos pasos en el corredor...; y precisamente acabando de emitir la fórmula "como más haya lugar en de recho," y cuando su labio inferior llegaba casi á la forma y las dimensiones de un hongo de los más venenosos, apareció en el umbral de la puerta del estudio... (p. 57)

La comparación con el hongo venenoso es negativa caracterización del personaje, como la que vimos en "El hombre del caballo rucio". Pero Roa Bárcena también caracteriza personajes por medio de sus acciones. La caracterización del licenciado Retortillo no hubiera quedado completa si únicamente tuviéramos la efectiva descripción física que de él hizo; su inteligente ardid, motivo principal de la histo-

ría, es lo que termina de definirlo íntegramente. O bien, sin referirnos a un protagonista de historia sino a un narrador-personaje, hay un gran contraste para diferenciar al narrador militar de los demás, enunciado por la brusca manera en que introduce su primer cuento, de tono y temática - marcadamente distintos a los anteriores. Así, después de un cambio sorpresivo, se prepara al lector para que salga - de lo cotidiano y entre a lo sobrenatural. Ya que llegamos a "El hombre del caballo rucio", recordemos a otro personaje caracterizado por medio de una acción: el joven hacendado de Actopan cuando "reconoció el filo de su machete rebajándose la callosidad de una de sus manos..." (pp. 104-105); se supone que es entonces intrépido, valiente, sin que le importe su seguridad personal, trabajador, etc. Con una sola y sencilla acción el autor caracterizó al personaje más que si hubiera usado adjetivos.

Particularmente en este mismo cuento, hay descripciones que no tienden únicamente a la plasticidad, sino se busca que la imaginación cree sensaciones en los demás sentidos. Cuando se habla de la exhumación del cadáver del hidalgo, el narrador no informa que aún seguía en su lugar; - prefiere especificar que "los gusanos le llevaban comida - una buena parte" (p. 102); cuando el joven de Actopan se enfrenta al espíritu siente "en las narices un tufo como de sepulcro acabado de abrir, y que le causó cierto mareo y - descoyuntamiento inexplicable" (p. 106); en este caso se da la impresión perfecta de que el muerto es corpóreo y terro-

rífico. Con la misma intención, pero infinitamente menos -  
lograda, se pinta la muerte de Enrique d'Arezo en "Buondel-  
monti".

Hay otras características del discurso de Roa que -  
debemos mencionar. La ligazón de una historia con otra, o  
de la historia que funciona como hilo conductor con cada -  
una de las demás, se caracteriza por su naturalidad. Por -  
ejemplo, el militar habla con mucha anticipación respecto a  
los milagros, por lo que fácilmente el abogado puede intro-  
ducir "El crucifijo milagroso". Los personajes no se perci-  
ben forzados, pues el narrador desconocido ha creado una at-  
mósfera propicia, de tranquilidad, de pasar el rato y matar  
el tiempo no sólo para los narradores-personajes sino tam-  
bién para el lector. Así, cada cuento tiene una razón per-  
fectamente justificada para introducirse por medio del hilo  
conductor; por esta razón algunos no han hecho antologías -  
incluyendo cuentos de Noche al raso, pues es difícil romper  
su unidad.<sup>1/</sup> Las historias de esta colección son cuentos -  
dentro de un cuento, cierta variante de la construcción en  
abismo estilo Bocaccio, tan antigua tradicionalmente, a la  
que Roa Bárcena da nueva vitalidad. Más aún, dentro de "La  
docena de sillas para igualar" y "A dos dedos del abismo" -  
podemos apreciar una narración dentro de otra narración: en  
el primero, cuando el farmacéutico relata la historia de su

1/ Cfr. Cortés, Jaime Erasto. Antología de cuentos..., p. 9.

vida dentro del hecho principal, el truco de las sillas; y en el segundo, cuando el militar alude a que contó a su protagonista "El hombre del caballo rucio", lo que también sirve para conectar éste con "A dos dedos del abismo". Aunque la técnica de dichas interpolaciones es distinta, ambas tienen la función de que el narrador correspondiente no comience a narrar la historia directa y escuetamente sin antes haber creado un ambiente adecuado a su desenvolvimiento.

Hay unos "apéndices" (p. 71) en "La docena de sillas para igualar" que comparar con el de "Lanchitas". Hemos visto ya la función de éste;<sup>1/</sup> en aquél los apéndices forman parte de la historia porque, a pesar de que el hecho ya transcurrió, el descubrimiento y reconocimiento de lo que en verdad ocurrió por parte del narrador se da precisamente en ellos, y es también donde se halla el clímax de la historia.

En "La docena de sillas para igualar", "El hombre del caballo rucio" y "Combates en el aire" podemos ver una mezcla de géneros, pues el autor incluye pequeños poemas. En los dos primeros cuentos se trata de brevísimos trozos de textos que vienen al caso en la historia contada; en el último son romances de medida irregular, de estilo aproximado a los compuestos para los libros infantiles, a las rimas

1/ Véase supra, "Impresión de verosimilitud".

que memorizaban los niños en la escuela, y que poseen por lo tanto sencillez que caracteriza al protagonista del cuento. Así se consigue heterogeneidad en el discurso, contraste, sa lida de lo excesivamente serio.

Podemos ver otro tipo de contraste, esta vez dentro de la historia, en la resolución del conflicto de "A dos dedos del abismo", pues la presentación y desarrollo de los hechos habían sido tan detallados, precisos y tensos que lógicamente era de esperarse una resolución drástica y se nos da una sorpresiva, inimaginable, pero bastante sencilla, y que por tanto es capaz de dejar pasmado al lector, que esperaba que todo se resolvería con algo más conflictivo.

"Lanchitas" es un caso especial, por eso queremos - aplicarle un poco más específicamente algunos elementos del análisis estructural de Beristáin. Algunas figuras retóricas son producidas por el manejo de ciertos elementos estruc turales en el nivel de la historia: alternancia de espacios, juego de analogía y oposición entre su significado y el de los hechos, y su relación con los objetos. Sin pasar todavía al discurso, podemos ver el ejemplo del manejo del espa cio en los hechos narrados, en la historia. El espacio influye sobre el significado de los hechos; éstos varían de-- pendiendo de dónde se realicen. Las descripciones de un es pacio nos dan "informaciones", todas con una significación retórica.<sup>1/</sup>

1/ Cfr. Beristáin, Helena, op. cit., p. 78.

Comencemos a caracterizar los espacios donde se desarrollan los hechos para ver su alternancia y significado. El primero es el lugar donde la vieja solicita la confesión: noche oscura, fría, lluviosa, invierno; todo esto significa terror, misterio, según la tradición literaria que se acerca a los lineamientos del romanticismo. La relación con el hecho a narrar es que éste será tan oscuro como esa noche, - por ejemplo. Es recurso también que la vieja no vaya a buscar al padre a su sacristía, por decir algo; el encuentro - en un lugar tenebroso está planeado para ir creando la atmósfera de misterio.

Segundo espacio: lugar donde se efectúa la confesión, dentro de la cabaña. En él acaecerán los principales hechos de la anécdota. Es más oscuro, húmedo, etc.; es el espacio descrito más cuidadosamente.

Tercer espacio: afuera de la cabaña. Menos oscuro - que el anterior, abierto, pero aún inhóspito.

Cuarto espacio: la reunión con los amigos. Pieza - alumbrada, abrigada, espaciosa, aromática. Hace gran contraste con los anteriores.

Repetición del tercer espacio: afuera de la cabaña, pero ahora en otro ambiente temporal: el día, que indicará que ahora el hecho puede analizarse racionalmente.

Repetición del segundo espacio: dentro de la cabaña, que aunque ahora no es tan oscuro, contrasta fuertemente con el anterior.

Repetición del tercer espacio: afuera de la cabaña, pero ahora terriblemente claro, tanto que su claridad hiera.

En este esquema podemos ver la oposición y contraste en el cambio de espacios y tiempos; generalmente el significado de ambos contribuye a acentuar el de los hechos, y todo está relacionado con la descripción de los objetos.

Todos los espacios son cerrados excepto el exterior de la cabaña (que, de todos modos, por la oscuridad y el fango da la impresión de ser cerrado, cuando aparece por primera vez) en su repetición. La aparición de estos espacios tiene gradaciones de detalle (se especifica, por ejemplo, que el segundo es mucho más oscuro que el primero, y sin embargo aquél es el más detallado por el narrador).

Los objetos configuran también figuras retóricas en el nivel de la historia.<sup>1/</sup> El pañuelo en "Lanchitas" es el objeto principal, pues es la prueba material de que lo imposible, lo sobrenatural, ocurrió, y como prueba encontrada - provoca angustia en el protagonista. Su presencia es intro

1/ Cfr. Beristáin, Helena, op. cit., pp. 89-90.

ducida "casualmente" en el relato (recurso hábil para que - el lector no sospeche su importancia), pero es perfectamente descrito para que al final no quepa lugar a dudas de que el protagonista pudo identificarlo como el suyo. El pañuelo desempeña el papel de prueba material y es angustiante - tanto para el padre como para los lectores; cada vez que en Lanzas aparece la inquietud de la duda, no tiene más que - apretar el pañuelo para convencerse de lo inexplicable. "No es suficiente el testimonio del padre, impugnabile como delirio o sueño; se necesita una prueba objetiva de la esta día".<sup>1/</sup>

"Una vela de sebo puesta sobre un jarro boca abajo - en el suelo, daba su escasa luz á toda la pieza... la vela, á punto de consumirse por completo, despedía sus últimas luces. Llegando él á la puerta, que permanecía entornada, - quedó la pieza en profunda oscuridad..." (pp. 161 y 163-164). Al ser descrito así este objeto el narrador transmite a la perfección la atmósfera: la gradual extinción de la escasa luz que coincide con el movimiento que el protagonista hace para salir de la pieza evoca el desprendimiento de un ambiente onírico. Con esto, el lector dudará después si todo no fue más que la narración de un sueño. Otro detalle delicioso para recrear más perfectamente la atmósfera es la descripción del sillón de banqueta en la tertulia; transmite -

1/ Hahn, Oscar, op. cit., p. 64.

al lector sensaciones e incluso sirve para caracterizar al protagonista (es sencillo) y la posición del narrador - (aprueba esa sencillez de buen grado y se identifica con - ella).

Como nos referiremos ahora un poco más específicamente al plano del discurso, es necesario que establezcamos - que en nuestro cuento hay dos "historias": la narración - del hecho discursivo, en que el narrador aparece explícito como personaje, y a la que, por razones expositivas, llamaremos "historia del discurso" y preferimos situarla en este nivel; la otra es el hecho, anécdota o motivo del cuento, - que corresponde al nivel de la historia: la seguiremos llamando simplemente "historia".

La dimensión temporal en la historia se da gracias a la temporalidad del discurso en que es determinante el manejo de los verbos. Retomemos el ejemplo de la descripción - del sillón. Ahí, el tiempo de la historia se suspende mientras transcurre el del discurso, es decir, se hace una pausa, se producen efectos de cámara lenta gracias al detalle para contar que emplea en descripciones como ésta; la mayoría de los verbos en ese ejemplo se hallan en presente.

Tomemos otra de estas pausas, la más singular en este sentido: el momento de la confesión, que se refiere también a la historia, pero al incluir explícitamente el trabajo del narrador salta a la historia del discurso. En la -

dimensión temporal, la confesión es una "elipsis", pues el narrador está suprimiendo una serie de hechos y da al lector sólo el resultado final que se deduce de que hayan ocurrido aquéllos.<sup>1/</sup> La temporalidad del discurso misma llega a ser un elemento de la estructura del relato puesto que el narrador la comenta. Su desarrollo puede ser la historia - misma si el "relato es el relato del acaecer de la narración".<sup>2/</sup> Hay indicaciones, respecto al discurso, de lo que se está diciendo o se dirá después, y esto repercute en el proceso de la percepción, como dice Beristáin. El que haya una "historia del discurso" distinta de la historia del hecho narrado que se intercala y alterna con ésta, da una idea de la importancia de la temporalidad del discurso; es a la historia del discurso que aplicamos lo dicho por Todorov. El que haya dos líneas de acción paralelas, una evocada (historia) y otra realizada (historia del discurso), en distribución alternada o contrapunto, es ya en sí mismo un efecto estético. El narrador comienza con hechos que son consecuencias de causas que hay que inferir (el apodo con - que se conoce al sacerdote, prueba de una transformación de la que hay que investigar los orígenes). El narrador infirió las causas como personaje de la historia del discurso, pero no se las explica directa y rápidamente al lector sino que se las va narrando poco a poco para que él las infiera

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 98.

2/ Ibid., p. 102.

de la misma manera, por lo que se vale de la alternancia, - ambientación, gradación, tensión, etcétera.

Ya que llegamos al lector, veamos cómo puede ser el orden en que se entera de los hechos, pues produce impresiones diferentes. Si se empieza por el final y se termina - por el principio, la historia será de misterio; si se comienza por el principio ("las amenazas") y se acaba con "el cadáver", será historia de terror.<sup>1/</sup> Nuestro cuento no es - tan fácil de esquematizar. Tomando en cuenta la historia - del discurso sería de misterio pues empieza por la consecuencia (la transformación del protagonista) y termina con la causa; pero en el discurso, es decir, al narrador, lo - que más importa es dicha transformación. Y bajo la perspectiva de la historia es de terror puesto que el hecho se desarrolla cronológicamente, y termina con el encuentro del - pañuelo, la comprobación terrorífica de lo sobrenatural. El hallazgo del emparedado no es el momento decisivo de la comprobación terrorífica, pues está separado de la historia e incluido para producir otro tipo de efecto.<sup>2/</sup> Aquí importa destacarlo como "rasgo romántico funerario".<sup>3/</sup>

Veamos por último el título mismo del cuento como figura retórica. La figura afecta los fonemas de la palabra.

1/ Beristáin, Helena, op. cit., pp. 100-101.

2/ Véase supra, "Impresión de verosimilitud".

3/ Hahn, Oscar, op. cit., pp. 60-61.

Aparentemente compete a la forma, al significante, es sólo del dominio fonético, pero el narrador explica que el uso de esta forma tiene mucho que ver con el significado: el cambio Lanzas/Lanchas/Lanchitas es connotativo, indicio de la transformación del personaje, motivo principal del relato. Es muy importante que el narrador titule así el cuento, pues lo relatado será exactamente lo opuesto a la sencillez que la palabra Lanchitas anuncia. Se logra así un efecto de contraste, ligado con el romanticismo.

## II A 5. El problema del narrador.

El cómo va a emplear el autor un narrador, los procedimientos para introducirlo, las perspectivas bajo las cuales comunicará al lector la historia, caen dentro del plano del discurso, esto es, forman parte de la exposición de la historia, de la enunciación, del proceso de la escritura. El narrador es el enunciador de la narración, el mediador entre autor y lector. Según algunos, el problema fundamental de la elaboración del texto es precisamente la estrategia que usará el narrador para manejar cierta perspectiva, esto es, la manera en que registre cómo percibe los acontecimientos y, por tanto, cómo los percibirá el lector. Dicha estrategia dependerá "de las relaciones del narrador con lo que cuenta y con su lector",<sup>1/</sup> y causará ciertos efectos estéticos. Esta relación narrador-lector es muy importante para todo el nivel del discurso en general. Para Miranda, "este nivel se da por la existencia de" dicha relación.<sup>2/</sup> Veamos el complicado tratamiento del narrador en los cuentos de Roa Bárcena.

En Noche al raso el autor renuncia a ser el narrador directo; después del título, entre paréntesis, el "autor" aclara: "(Manuscrito hallado entre papeles viejos)" (p. 41). El autor finge que se limita a ser sólo un transmisor de do

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 108.

2/ Miranda, Celia. Índice de la Revista..., p. 33.

cumentos; un narrador omnisciente que no es él fue quien escribió el texto.

Se puede ver la trayectoria de cada personaje en historias individuales que se entretajan dentro de una mayor y combinan sus desarrollos, según Beristáin, por medio de subordinación o intercalación, pues una historia se incluye dentro de otra. Las individuales son narradas por personajes de la mayor; el narrador de ésta es externo (ese omnisciente a que nos acabamos de referir) y el de cada historia individual es interno. Cuando hablamos de algunos otros recursos estilísticos nos referimos a la llamada "supresión-adición" o "construcción en abismo", el desarrollo de un argumento dentro de otro, pero especifiquemos más esto en el narrador. En la construcción en abismo un protagonista del proceso de comunicación resulta ser protagonista del proceso de lo enunciado, superponiéndose ambos planos (Beristáin nos da el ejemplo del pintor que se pinta a sí mismo, que nosotros después adaptaremos). Se establece una relación que produce efecto de reflejo entre los elementos de los dos niveles, o entre los protagonistas de lo enunciado (personajes) y los de la enunciación (narrador y lector).

Además del omnisciente desconocido que une todas las narraciones mediante palabras introductorias, cada uno de los narradores-personajes desarrolla su historia como monólogo, es decir, siempre hace alusión al yo como personaje u oyente a su vez. Sigamos llamando al conductor narrador

desconocido. Se ocupa de presentar la situación a sus personajes, los demás narradores, y establecerá lo que opina de ellos: un militar con "dos ó tres cicatrices de más", - un boticario "cuya levita parecía haber probado muchos años atrás todos los unguentos de la farmacia" (p. 44), o sobre todo en general: "el día, cuya luz es consuelo de apenados, y cuyas brisas matinales traen á la cabeza ideas frescas y acertadas resoluciones"; o hará conciencia sobre su propia narración: "Tomada la que acabo de indicar..." (p. 46). Veamos más ejemplos de los juicios de valor de este narrador: "...la estupidez del auriga, la franqueza y brusquedad del capitán, la indiferencia del almonedero, la avaricia del fabricante de purgas, y la natural y reconcentrada malicia y el instinto rapaz del representante de las leyes". (p. 48).

Hemos visto ya que muchas veces el monólogo puesto - en boca de los narradores-personajes por el narrador desconocido resulta improbable para ser dialogado o dicho oralmente; <sup>1/</sup> siempre que habla un narrador-personaje se trasluce la opinión del desconocido (lo que en realidad equivale a la opinión del autor a través del narrador).

El primer narrador-personaje de Noche al raso es el abogado en "El crucifijo milagroso". Constantemente hace alusión a sí mismo, y no es personaje únicamente del relato del narrador desconocido, sino también del propio, pues en

1/ Véase supra, "Características de narrativa oral".

él hace el papel de testigo presencial. Vemos también mucho sus opiniones: "las visitas que sin objeto alguno iban á quitarle el tiempo, y cuya conversaci3n suele ser una verdadera calamidad para las personas ocupadas" (p. 55). No se diferencia mucho del modo de hablar del narrador desconocido, pero de ninguna manera queda despersonalizado; recordemos cuando da su nombre: "había llegado alguna vez á decirme en un arranque de confianza: 'Rasc3n, esta imagen es mila grosa...' (p. 56); si no se dijera el nombre no se haría al narrador-personaje alguien concreto dentro de la historia; así, se le está dando cuerpo como testigo.

En el final se puede apreciar cómo el narrador es capaz de manejar al lector. Sabido el desenlace, es decir, comprendido por el lector, éste rió inmediatamente, pero el narrador trató de contener esta risa hasta el momento en que él mismo la suelta dentro de la historia, y esta contención no es natural en el lector. Como también se hizo a éste testigo presencial, pero sin compromiso, desde luego, como el que tiene el narrador (recordemos que éste es testigo participante presente), se convirtió a aquél en un público de cuarta pared (hablando en términos teatrales, hacemos del lector espectador) que, después de todo, como no participa puede reír cuando quiera. Esta relación narrador-lector no es explícita pero se "siente", puesto que el narrador tiene que atribuir a su azoramiento la razón de por qué no rió tan pronto como el lector (es decir, en el momento mismo que Retortillo corrió al payo).

Con el último párrafo el narrador regresa sin ningún problema a la introducción conductora de todos los cuentos. El suyo fue una narración retrospectiva dentro de la narración presente, y por medio de dicho párrafo ambas son continuas y están perfectamente ligadas; un narrador hace entrega del hilo conductor a las manos del otro.

Muchas de las características del cuento anterior se vuelven a dar en "La docena de sillas para igualar"; pero veamos algunas diferencias, como la manera de caracterizar la profesión del narrador dentro del relato, que personalmente es mucho más específica que en el caso del abogado - (pues éste se refería a su profesión más desde fuera, como hablando de los abogados en general), y el farmacéutico es mucho más personal: "Aunque la poesía y los versos me han apestado siempre más que la valeriana, quedóseme en la memoria la tal cuarteta; y me gusta, por contener una verdad positiva y activa como una onza de purga de Jalapa (radix Jalapae)" (p. 63). La caracterización de la personalidad de este narrador llega a su plenitud en el final: "Mi corazón de boticario se ablandó, como las resinas á la acción del fuego; y, enteramente desarmado, y para ocultar á Don Roque mi emoción, volvíle la espalda, so pretexto de colocar un frasco de aceite de lombrices (oleum serpentorum) en su lugar respectivo" (p. 74).

De manera parecida al cuento anterior el narrador ya había desentrañado el enredo ("y así pasó y terminó el lan-

ce que, verdaderamente, no tuvo de divertido sino los siguientes apéndices" -p. 71-; desde mucho antes del final - el lector ya sabía que eran las mismas sillas), pero continúa sosteniendo la tensión y no deja de conducir al lector hasta el final en que justifica la conducta del personaje, en lo que podemos adivinar la opinión del autor que ni siquiera está sugerida, mucho menos "inyectada" al lector, - porque se contiene en la actitud confesional del narrador. Así, este final no es una moraleja a fuerzas ni un retrato espiritual, pues la opinión del autor se manifiesta como muy dentro del narrador.

La conducción del lector por el narrador en "El cuadro de Murillo" es semejante a la de los cuentos anteriores en el sentido de que el lector también sabe, desde la introducción, que el almonedero fue engañado, pero lo que le interesa son las circunstancias. En cada punto de su narración el almonedero va despertando la duda y la tensión, al mismo tiempo que la burla del lector: "hablaba el castellano con asaz facilidad y corrección..." (p. 85) "...Durante esta primera entrevista, Martínez no habló" (p. 86). Busca también una mayor participación del lector, pues aseveraciones como "La figura que yo quedé haciendo en la puerta de mi almoneda debe haber tenido mucho de ridícula" (p. 90), presuponen al lector en el papel de testigo.

Aunque está fuera de Noche al raso, "Combates en el aire" ha sido clasificado por nosotros como cuento del tipo

suceso cotidiano, como los que acabamos de ver; por lo tanto, nos ocuparemos ahora de él. Es presentado como la "Narración de un viejo" (p. 25); entonces, se supone que el autor transcribe los momentos de monólogo (el narrador hace tácito el diálogo) del viejo con un oyente (que vendría a ser el lector al quedar la narración transcrita) del que nunca oímos la voz. Todo es retrospectión vivencial del narrador.

En algunas ocasiones el viejo podría ser identificado con el autor, como cuando alude a la vida de los niños cuando hay norte en Veracruz, o el "temperamento poético" del narrador cuando era niño; pero a pesar de que aquí pudiera darse la coincidencia, esto no es necesariamente exacto, pues el autor no es precisamente el narrador.<sup>1/</sup> En otro sentido, la reflexión final del narrador es también del autor por la subjetividad que le imprime; esta reflexión es además, como final del cuento, inesperada, pues el lector suponía que todo terminaría con fantasmas del niño y descripciones plásticas y resulta en una especie de pequeña lección para el oyente-lector.

Regresemos a Noche al raso con "A dos dedos del abismo", narrado por el militar. La técnica de presentar su cuento es muy diferente a los demás de la colección, por

1/ Véase este mismo inciso, infra.

eso nos ocupamos de él en este sitio, incluso después de haber hablado de "Combates en el aire". Si bien es también un cuento del tipo suceso cotidiano, su narrador difiere de los anteriores en que no es personaje-testigo; el protagonista del suceso no es quien narra a los oyentes, se quiere hacer creer que transmitió el relato de su aventura oralmente al militar. Es entonces una narración de segunda mano, y el militar la transmitirá a los oyentes como omnisciente, por lo que el protagonista será para aquél un personaje.

El yo narrador del militar tiene constantes intervenciones para que esté muy presente su relación con el oyente-lector y para que no importe la diferencia con los narradores de los cuentos anteriores, en el sentido de que fueron también personajes-testigos: "un mancebo del mérito de mi protagonista" (p. 123); "El Marqués, midiendo con la viveza de su imaginación el abismo de que procuraba apartarle - la señora (la Güera Rodríguez), no pudo menos que abrazarla en señal de gratitud, lo cual no importaba, ciertamente, un sacrificio..."<sup>1/</sup> (esta opinión, por otro lado, es una chispa de finísima jocosidad, de muy buen gusto). Además, el narrador desconocido se preocupa de afirmar la personalidad del militar mucho más que la de los demás narradores: "Sin aguardar señales de aprobación ó desaprobación por parte de su auditorio, y apenas tomándose el tiempo necesario para -

1/ Edición citada, pp. 125-126. El subrayado es nuestro.

escupir, prosiguió..."(p. 112).

"Buondelmonti" y "El rey y el bufón" son muy distintos a todos los demás cuentos. En ambos el narrador es omnisciente. En el primero, da a conocer una tradición que explica un poco el recrudecimiento de la lucha entre güelfos y gibelinos; el cuento termina con una alusión histórica (en el sentido de que se supone es citada de un historiador) a esta lucha, para hacer pensar que el autor se basó en datos históricos comprobados con los que luego tejió la imaginaria anécdota que dio lugar a los sucesos que consignan dichos datos. Esta es la idea que quiere dar el narrador de "Buondelmonti" y que equivale a lo que ejecutó el autor: construyó una historia con la tradición que se supone dió lugar a los hechos históricos referenciales.

Las opiniones del autor se traslucen con mucha mayor intensidad que en los cuentos anteriores, en muchas ocasiones sin ningún matiz:

Pero si las cualidades que el mundo aprecia más comunmente... (p. 177);  
 ...esas terribles palabras que nos parten el corazón al salir de unos labios queridos... (p. 180)  
 ...sus instintos y su educación le hacían incapaz de apreciar debidamente el mérito... (de) las santas y misteriosas dotes de un corazón como el de María... (p. 185)  
 La señora Donati era una víbora... (p. 194)  
 En diplomacia... habría hecho avergonzar á Metternich y al conde de Buol... (p. 195)  
 ...como si el verdugo no quedara suficientemente castigado con sus propios remordimientos, y como si pudiera haber afrenta para el corazón sensible y delicado que cree en los más nobles afectos y en las palabras más santas que se conocen en el

idioma humano... (p. 196),

El narrador recurre a "su" propio referente (es decir, al del autor), para tratar de ligar una historia tan alejada espacio-temporalmente a su probable lector; "Los médicos de entonces, lo mismo que los de ahora..." (p. 181).

Los diálogos son más imposibles en el habla coloquial que los de Noche al raso. Llegan a ser solemnes; siempre se declara el pensamiento del narrador y éste no deja al personaje expresarse. En los demás cuentos había muchas expresiones coloquiales para dar al diálogo la impresión de ser hablado, pero aquí eso no existe.

El narrador emite demasiados juicios de valor; llega a enunciar la expresión "en mi concepto" (p. 185) y habla ampliamente de su propia opinión; deja el yo y acude al "nosotros" cuando presupone su decisiva influencia en el lector, pues está seguro de que lo ha llevado a compartir su pensamiento: "Seríamos injustos, sin embargo, si negásemos a Buondelmonti la posesión de algunas buenas cualidades" (pp. 186-187). Incluso llega a ser "nosotros" en el acto de narrar: "...preparó la escena que acabamos de describir" (p. 195).

"El rey y el bufón" es un buen ejemplo del pensamiento del autor proyectado en el narrador. La historia (no nos referimos al texto completo, al "manuscrito" del caso -

de Noche al raso) es enajenada a "los libros ingleses de ca-  
ballería del siglo XIII" (p. 3), citados (se supone) en el -  
Curso de literatura francesa de Villemain.<sup>1/</sup> El narrador -  
se refiere a dicha historia como "el esqueleto" del cuento.

Posteriormente el narrador alude al "autor" en terce-  
ra persona: "El esqueleto de este cuento ha sido exhumado..."  
(no se sabe quién lo hizo); "El autor, más aficionado á las  
limpias y frescas pastas modernas que al polvo de los croni-  
cones, halló el asunto..." (p. 3). Se entiende entonces que  
ese "autor" es el narrador mismo con su yo disfrazado, ya -  
que posteriormente lo enuncia y ya relacionado con el lec-  
tor: "Las mejores frutas de otoño para mi paladar son las -  
agridulces; si tú, lector, prefieres otras, cierra el li-  
bro" (p. 4). Pensamos que ambos narradores son el mismo (es  
decir, el primero, designado en tercera persona, y el otro,  
de primera persona) porque no hay en todo el texto ningún -  
indicio de que el yo enajene el texto al "autor". Quizá és-  
te, en tercera persona, se presentó así por sencillez y des-  
pués de explicar sus opiniones literarias, y para acercarse  
más al lector (a quien en este cuento le importará mucho te-  
ner cerca) se presenta con un "yo" para tener más acceso al  
"tú".

1/ Este escritor y político francés (1790-1870) debe haber sido un crí-  
tico reconocido en su tiempo, pues Chateaubriand lo cita como una -  
autoridad en sus Memorias de ultratumba, en un capítulo que dedica  
a Lord Byron. Su inclusión en el texto de Roa justifica la histo-  
ria literariamente, al citar a un crítico de prestigio en su tiempo,  
y también le da cierto matiz de verosimilitud.

En el caso particular de este cuento el narrador es el autor en el referente real, Roa Bárcena, pues introduce sus opiniones literarias y constantemente (casi en cada renglón) sus juicios de valor. Sería interminable consignar - ejemplos de estos juicios; trata de introducir algunos casual y sutilmente: "Como aun no regía el principio de separación del Estado y la Iglesia..."(p. 5), pero no lo logra, pues inevitablemente está acudiendo al referente en que el texto fue producido, con el que se le compara. Sin embargo, veamos algunos ejemplos cogidos al azar: "Voltaire... habría llamado Salomón del Sur á Roberto de Sicilia, si algo hubiera esperado de él"(p. 7); es evidente que critica a Voltaire, y lo hace de manera muy irónica; "en lo público, sus ministros eran complacientes como los de ahora...";<sup>1/</sup> "Era, después de todo, hombre menos malo que el Rey, el Bufón..."(p. 9); "...el bien de la justicia, que cada día es casea más..."(p. 13); etcétera interminable.

Hay veces en que el narrador interpela directamente al lector para que comparta su opinión: "El respeto y los aplausos tributados antes á Roberto ¿lo fueron á sus propias prendas de hombre privado y público?... ¿Hay una Providencia que se complace en escoger los instrumentos más humildes para sus más vastas obras...? Tales llegaron á ser para Roberto... los principales temas de sus reflexio--

1/ Edición citada, p. 7. El subrayado es nuestro.

nes..."(p. 16); está preguntando directamente y como narrador, en lugar de poner dichas reflexiones en boca del personaje. Así se acerca al referente (en el que vive el lector, y con esto logra impresionarlo) y se aleja de la historia - en el sentido de que ésta hubiese sido inventada por él.

Hemos dejado al final los dos cuentos pertenecientes al tipo leyenda literaria porque queremos hacer un análisis un poco más profundo del "Lanchitas" y con más elementos - del modelo estructuralista sugerido por Beristáin.

Celia Miranda opina que

en el siglo XIX, al percibirse la fuerza inmanente de la historia, el escritor empezó a ensayar - nuevas formas de aprehensión de la realidad... La crónica (forma más elemental del relato), por ser sólo un mostraje de hechos en que el autor es un simple testigo (está más cerca de la historia que del discurso), pasó a ser concebida como una forma susceptible de elaboración literaria (en el - sentido de ser poetizada), y una de sus derivaciones es la "tradicción" --como las de Palma--. 1/

Es decir, se dio a la historia su relevancia correspondiente: ella por sí misma tenía que ser decisiva e importante. Pero el escritor del siglo pasado se da cuenta también de - que para dar a esta historia una mayor capacidad de impacto en todos sentidos, para hacerla mucho más incisiva y artística al mismo tiempo era necesario emplear además otras téc

nicas. El narrador de la "tradición", por ejemplo, ya no será el "testigo objetivo" de la historia, sino uno de tantos receptores-emisores, con la diferencia de que la trasladará a la lengua escrita. El referente y la historia estarán ya muy filtrados porque son vistos a través del ojo del narrador, quien los reelaborará según la reacción que quiera provocar en el lector. Es por eso que esta relación narrador-lector será siempre muy tomada en cuenta por el autor a la hora de estar elaborando el discurso, el "modo en que el narrador nos hace conocer los sucesos".<sup>1/</sup>

El ejemplo anterior del narrador de la "tradición" - podríamos aplicarlo a "El hombre del caballo rucio", pero sin olvidar que el caso de este cuento es más complejo puesto que no se trata de una narración aislada de otros narradores, sino que se halla insertada dentro de un texto cuya unidad es precisamente la narración de historias. El militar, narrador de este cuento, tiene relación con sus oyentes (los demás narradores-personajes) pero también con el lector del narrador omnisciente desconocido escritor del texto (recordemos que no es el autor, pues éste finge ser sólo un transcriptor).

Vimos en "A dos dedos del abismo" que el militar es mucho más personalizado que los demás narradores por el des

1/ Miranda, Celia, op. cit., p. 33.

conocido; su "habla" es desparpajada, salpicada de maldiciones. En "El hombre del caballo rucio" esto sigue, pero además se encuentran explícitas expresiones del narrador que hacen del cuento un descendiente de la leyenda: "un lance, que no baja de treinta años que oí referir en una de mis expediciones..." (p. 94). El propósito de este narrador ante sus oyentes es transmitir oralmente; el del narrador desconocido es consignar el cuento por escrito para su conservación (a la manera del narrador que se dirige al lector en "Lanchitas"). Veamos la diferencia con los demás cuentos de Noche al raso. En éstos, los narradores eran personajes o cuando menos testigos presenciales (como en "El crucifijo milagroso") que cuentan un suceso o aventura de ellos mismos en retrospectiva. Si bien "El hombre del caballo rucio" también se cuenta en retrospectiva, la anécdota fue transmitida al narrador y éste sólo es personaje en "sueño e imaginación" (p. 94). A lo largo de todo el cuento sigue especificando que es un narrador de trasmano: "...la tradición que á mí me contaron allá por el año de..." (p. 95); "...un hidalgo que, ó no me dijeron, ó no recuerdo si era español..." (97), etc. Este narrador es introducido de manera diferente a los demás, con la tensión de su despertar para que, a partir de un comienzo brusco, logre conducir al terror.

Los valores del autor también son manifestados por este narrador: "...de allá venido con ciertas infulas de gran señor, y con no pocas ideas de las que hoy llaman avan

zadas..." (p. 97); aquí, por ejemplo, se relaciona la anécdota con el presente histórico referencial del narrador y del autor, y éste aprovecha para exponer su opinión acerca de las ideas "avanzadas" con el tratamiento que da en el texto al personaje que las profesa. Se hallan también muchas expresiones imposibles de darse en un diálogo coloquial y menos en la personalidad grosera que se le ha dado al militar. Ejemplo son: toda la catálisis descriptiva del valle de Perote; "Tal admiración neutralizaba hasta cierto punto las antipatías que le creaban su riqueza, su lujo, su brusquedad y sus irreligiosos procederes..."; "...si se aventuraban á pedirle limosna, sólo recogían sermones más ó menos ásperos contra la holgazanería y la mendicidad".<sup>1/</sup> Por lo tanto, en mucho este diálogo es del narrador desconocido (la mayoría de las veces también del autor), quien lo ha embellecido y plasmado correctamente, aunque no por eso deja de seguir introduciendo la presencia del narrador "oral" (el militar): "Muy plano era, como dije, el terreno..." (p. 100); nunca da margen a que este narrador se pierda.

Así como en "Lanchitas" la palabra del narrador-autor-personaje puede ser cuestionada, también lo es la de los primeros narradores orales testigos en este cuento; por lo tanto, el narrador militar tiene que acudir al recuerdo del testimonio de narradores testigos confiables: "...suce-

1/ Edición citada, p. 99. El subrayado es nuestro.

dieron al olvido de las preocupaciones y los temores, y al silencio de la charla, no de las comadres, sino de los campesinos más honrados y formales de aquel rumbo... protestaban, haciendo la señal de la cruz..."(p. 101), como en "Lanchitas" se acude al testimonio de "una persona ilustrada y formal , que le trató con cierta intimidad..."(p. 159).

Se mantiene frecuentemente la relación con el oyente-lector: "...que el muerto, para no cansar á Ustedes, el muerto en persona..."(p. 101) "Cualquiera de Ustedes daría por cogido al hidalgo..."(p. 111); o un ejemplo más claro, en el que recrea perfectamente la atmósfera: "¿Ven Ustedes cómo se consume el tiro de este cigarro habano? Pues - así..."(p. 111).

En "Lanchitas" Roa Bárcena nos ofrece un tratamiento del narrador que no se da en ningún otro de sus cuentos: el narrador aparece explícitamente dentro de la historia como narrador y personaje al mismo tiempo. Para profundizar en esto es necesario que establezcamos ciertas características concernientes a dicho cuento y tener definidas algunas de - las categorías que emplearemos posteriormente.

Recordemos que en "Lanchitas" hay dos "historias", - dos "anécdotas" propiamente dichas: la principal, la del hecho narrado, la que corresponde al plano de la historia o - anécdota (el hecho que explica la transformación del personaje), y la que no pertenece a este plano puesto que es la

historia del proceso de la escritura, de la emisión, de la enunciación. Es historia en cuanto que aparece explícita - como tal en el texto, y es también una anécdota del hecho - narrativo, pero existe en función y como marco del hecho narrado. Por tanto, a la historia del proceso de la escritura la incluiremos siempre en el plano del discurso, y la llamaremos "historia del discurso" o simplemente "discurso" para evitar confusiones y únicamente por comodidad expositiva.

En "Lanchitas" no estamos frente a un narrador omnisciente común, esa voz que flota en el aire y pretende que - los hechos, lugares y personajes se hallan ante el lector - espontáneamente; todo lo sabe y aparenta no existir como - mente organizadora del relato. En nuestro cuento, el narrador asume su papel como tal desde el segundo párrafo, se autopresenta; llegará a dar las razones que lo motivan a escribir. Por lo que sabremos después en el cuento, asumirá un papel de omnisciente sin serlo (puesto que pretende convencer al lector de que no fue testigo de los hechos, de - que los narra como se imagina que fueron) en la narración - de la historia; pero en el discurso es ese narrador explícito a quien aludíamos, y da razón al lector incluso de la génesis del relato (todo se le "ha presentado en la especie - de linterna mágica de la imaginación", sin él quererlo); - echa mano del efecto de que al narrar continúa con la tradicción oral, pues describe "tal como me le describieron sus - coetáneos" (p. 156). De cualquier manera, aunque este narra

dor no haya sido testigo, logrará que imaginemos hechos y personajes tal y como él lo desea; su influencia sobre el lector será la misma que hubiera ejercido aun sin usar esta pretendida objetividad de la transmisión oral. Sin embargo, ésta es precisamente el pretexto de la relación del narrador con el hecho ("¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados..." --p. 156--; "Para dejar consignada tal anécdota, trazo estas líneas..." --p. 159--), aunque también vaya implícita la intención de consignar el hecho que llevó a la transformación radical del personaje, si bien no lo "califica" (p. 159) descaradamente porque ha aclarado que no tiene "que ilustrar ó rectificar ó lisonjear la opinión pública" (p. 156). He aquí la relación narrador-lector: no es de atraer a la fuerza, de "inyectar" una opinión como en la "malhadada carrera de periodista" (p. 156), que antes ejerció el narrador-"autor",<sup>1/</sup> sino -vertirla muy sutilmente por medio de una manera de narrar -tan cuidadosa que por sí misma sea convincente.

La relación del narrador con el hecho está íntimamente ligada a la que tiene con el personaje: antes de su transformación es de crítica, después, de comprensión y simpatía. Esta relación se halla definida, a pesar de que hay mucha distancia entre ambos, pues para el narrador es simplemente de evocación imaginaria de un "él", protagonista de una historia conocida de oídas.

1/ Véase este mismo inciso, infra.

Pasemos al problema de la identificación entre narrador y autor. Aquél no se identifica completamente con éste ni siquiera cuando está en primera persona, pues este pronombre designa a un personaje que, en la ficción, cumple el papel de narrador, pero que tiene un referente real en la persona del autor. Mientras éste escribe hace el papel de constructor del relato, un "segundo 'yo' del autor" diferente del "hombre real" y que "crea, al mismo tiempo que su obra, una versión superior a él mismo".<sup>1/</sup> El narrador es un personaje más pero en otro plano distinto al del protagonista y se queda al margen, como la fuerza externa que estructura el relato. Para Beristáin, su creación es el discurso narrativo.

Nuestro narrador se queda, según dijimos, en el plano del discurso, como personaje principal de la historia del hecho narrativo; participa estructurando la anécdota, no dentro de ella (a diferencia de los narradores-personajes de los cuentos de Noche al raso). Como es el mismo narrador quien cuenta la historia de la enunciación y el hecho (lo enunciado), a veces aquélla se infiltrará en éste, pero no viceversa.

A pesar de las referencias biográficas e históricas que nos da el narrador de "Lanchitas", estamos de acuerdo -

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 109.

en que no es precisamente el autor. Ese narrador está haciendo el papel del escritor José María Roa Bárcena, es el segundo yo de éste, su versión superior, el narrador ideal que el autor, Roa Bárcena, quisiera ser ante sus lectores: la imagen que les quiere dar. El personaje que vemos como narrador en el cuento es como un autorretrato de Roa Bárcena ante el espejo, en el acto de crear con la imaginación - su obra; así como un pintor se pinta pintando, para estudiarse como ser humano y artista, Roa Bárcena se describió creando, como quizás le hubiera gustado verse en el acto creativo-narrativo. Permítasenos seguir con la comparación pictórica: si estas escenas que representan el plano de la enunciación en su génesis fueran un cuadro, podríamos titularlo El narrador representando al escritor Roa Bárcena. Reforcemos la idea de que no son el mismo: al convertirse en el narrador, el autor deja sus registros habituales de hablante y - adopta otro sistema lingüístico;<sup>1/</sup> así que si alguna vez - lo hemos llamado narrador-autor ha sido sólo por comodidad expositiva y por la identificación referencial que pudiera haber. El propósito de que la anécdota no aparezca en primer término dentro del texto, sino que sea introducida por un narrador-personaje del discurso y este personaje representante al autor, sirve también para dar impresión de verosimilitud.

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 125.

Hemos visto cómo, en los demás cuentos, el autor comunica al lector a través del narrador, sus valores. En el caso de "Lanchitas", el autor siempre está presente, aunque en forma muy disimulada. Se manifiesta cuando reflexiona sobre el personaje principal de la anécdota y sobre los del hecho discursivo, cuando habla directamente el narrador-personaje para inspirarnos confianza<sup>1/</sup> y cuando nos cuenta los "artificios organizadores del relato",<sup>2/</sup> tres de los tipos de manifestaciones del autor mencionados por Booth. Como el narrador representa al autor, la transmisión de valores es más lógica y natural que en el caso de que el narrador no fuera personaje, es decir, un narrador omnisciente común, en el sentido de que para el lector es mucho más sencillo y asimilable que el narrador se sincere con él autopresentándose y anticipando que va a expresar una opinión, que tener que inferir ésta por sí mismo y como proveniente de un narrador "X" que finge no estar presente y simula que la historia se cuenta sola. De esta última forma se "inyectan" los valores del autor, ya que el narrador establece que los hechos son de determinada manera, y no que él los está apreciando a través de su propia perspectiva. De la -

1/ Esta es la más importante manifestación del autor en este cuento, ya que este narrador es vital al introducir la anécdota como efecto, según hemos visto.

2/ Además de la narración del hecho discursivo, tenemos dentro de la historia ciertos detalles en los que se ve al autor, como el "resumen" o suposición de la confesión, el remate con la inclusión del emparejado, etc., casos éstos que influyen mucho en el mensaje ideológico y como efecto final de misterio y verosimilitud respectivamente.

forma anterior, se logra la impresión de que el lector es libre de creer o no, pero esta impresión es un recurso, un efecto.

Beristáin afirma que en el narrador se revelan los conocimientos del autor; su saber del mundo, del asunto, las convenciones literarias de su tiempo (ya sea que las respete o las transgreda), motivaciones, etc.; es decir, se ven los factores de la producción y enunciación del texto e interpretación de los lectores. Nuestro caso no es la excepción; Roa Bárcena hace gala de su saber, pero sin intención de parecer erudito. Por ejemplo, con sólo nombrar a los filósofos y desaprobar sus teorías revela que los había estudiado; el espiritismo, la evocación de épocas en que se respetaba la religión, la mención de obras literarias y sus autores, etc., son manifestaciones de la voz del autor disfrazada en el narrador.

El autor, al ser representado por el narrador, sufre metamorfosis; en el cuento maravilloso cree en él aunque sean mentiras, "no sabría mentir si no creyera en ellas", y el autor "no puede mentir, puede, cuando mucho, escribir bien o mal",<sup>1/</sup> pues sólo tiene o no sabiduría narrativa que poner al servicio del narrador. En "Lanchitas" el narrador está tan convencido de la verdad de la anécdota que

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 110.

no le importa que los demás crean que es "absurda" (p. 159). El autor no necesariamente cree en ella; es su asunto, material con qué crear un texto.

El narrador planea el papel que él mismo debe cumplir dentro del relato. De él depende cuánto debe aparecer en su propio discurso. Para Beristáin generalmente "disimula" su presencia para "mostrar" los hechos, pero en este caso ocurre algo diferente: el narrador hace perfectamente explícita su presencia para que haya credibilidad por parte del lector, como ya vimos. Si seguimos acudiendo a las opiniones de Booth, sería un narrador "que participa en la representación ficcional", pues aclara "que él es el organizador del discurso"; para Genette nuestro narrador es "narrador-personaje de la historia presente", es decir, el que aparece en una narración de segundo grado, como Sherezada.<sup>1/</sup>

Hay algunos elementos formales que indican "la distancia entre el narrador y su enunciado";<sup>2/</sup> se hace patente que aquél interviene dentro de la historia por medio del cambio de pronombres, tan brusco (al ir relatando la historia ya había logrado que nos olvidáramos un poco de quién narra, y de pronto vuelve directamente al yo del momento de la confesión); del modo adverbial de los enunciados. Vemos ejemplos de esto último en que la narración del hecho -

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 111.

2/ Ibid., p. 112. Son recursos estilísticos, y algunos de ellos indican verosimilitud, pero los incluimos aquí porque se refieren al narrador.

se inicia en un sentido negativo que produce efecto de misterio, inexactitud; el siguiente enunciado es de duda, pero con éste precisará un poco más la temporalidad para contrastar con el anterior: si antes provocó miedo, ahora comenzará a acercarse a lo verosímil; el siguiente enunciado es completamente afirmativo, pero afirma con seguridad lo que no tiene posibilidad de ser verificado: oscuridad, frío, etc., en una palabra, un ambiente o atmósfera; lo único que el narrador impone con seguridad son las impresiones de misterio y verosimilitud introducidas por medio de estos "modalizadores"<sup>1/</sup> que manifiestan su presencia dentro de la historia (p. 159). Se ven también otras manifestaciones del narrador en otros modalizadores, como adverbios, por ejemplo, en el momento de la confesión ("jamás a alma nacida"), o adjetivos ("digno sacerdote" --p. 162--); ambos casos denotan que el narrador alaba al protagonista.

El narrador emplea la primera persona como "personaje-narrador", pues, según nos sigue diciendo Beristáin, "se dirige al lector (un ejemplo es "el juego que por espacio de más de veinte años nos ha entretenido..." --p. 165--), se refiere al relato (proceso de su enunciación) e introduce una historia respecto a su propio papel fingiendo no ser el narrador". En otros casos, el narrador asegura que posee documentos y sólo los está transmitiendo; en "Lanchitas" -

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 112.

asegura no ser el creador de la historia o su transmisor directo, e inventa que hubo otro narrador, ya vimos que con propósito de verosimilitud.

La evidente subjetividad a que hemos aludido con los modalizadores en el discurso de este cuento se explica también por la perspectiva que toma el narrador. Para la misma autora, él "está en la historia y sabe más que cualquier personaje, da una 'visión por detrás' mucho más amplia. Se deja identificar", es más, quiere ser identificado. Es omnisciente no en el sentido de que haya creado la historia y nueva a los personajes a su arbitrio (tipo de omnisciencia más común y a la que hacíamos alusión), sino porque, gracias a la ficción en que explica cómo obtuvo la historia, es lógico que sepa por anticipado cómo se desarrollan los sucesos y en qué terminará aquella. La omnipresencia dentro de la historia es del mismo tipo: se da en el narrador cuando está narrando, pero no en el narrador-personaje, pues ya vimos que éste es sólo personaje de la enunciación; él mismo aclaró que no intervino en lo enunciado. Hemos visto ya también cómo por medio de esta perspectiva el narrador "interpela al lector a que reflexione 'por sí mismo' y le comenta la elaboración del discurso".<sup>1/</sup>

La perspectiva del narrador también está relacionada

1/ Beristáin, Helena, op. cit., pp. 116-117.

con el tratamiento de los personajes. Aquí es "desde fuera"; no se describe al protagonista "por dentro", no se penetra en su conciencia, pues el narrador sólo hace conjeturas ("¿Tenía, acaso, presente el pasaje de la Sagrada Escritura..." --p. 172--). Es descrito y analizado por sus acciones, sin tratar de hacer una penetración psicológica; se describe lo visible y aparente. Los indicios de su paulatina y gradual transformación interna, las contradicciones de su espíritu, de su terror, son mostrados en lo que dice o en sus gestos, describiendo:

...en tono entre grave y festivo...(p. 166)  
 --¡Vamos! ¡Lo del protagonista del drama consabido! Juego... Con extrañeza... (p. 168)  
 ...retrocedió hasta el principio del callejón...(p.169)  
 ...ratificándole... suplicándole... inquietud... angustia... renuente á convencerse...(p. 170)  
 ...con profunda ansiedad, y corrió... sudor, clavó los ojos... el terror parecía hacer salir de sus órbitas... descubrióse la cabeza... extrañeza, como si no hubiera comprendido...(no respondió) y siguió caminando y no se la volvió a cubrir... contestaba con risa como de idiota...(p.171)  
 y llevándose la diestra al bolsillo... con la vista en el suelo y moviendo sus labios...(p. 172), etcétera.

Todo lo manifiesta en gestos que pueden ser observados. El "retrato moral" no se hace explícitamente, sino que a partir de lo mostrado el lector debe interpretar y penetrar en la conciencia del personaje. El narrador opta por este tipo de descripción para que el lector se desconcierte al ver la conducta del protagonista. Si directamente sus pensamientos, su interior, hubieran sido "explicados" o enunciados en diálogo, la impresión de misterio y posible credulidad -

no se habrían dado de manera tan natural en el lector y éste hubiera optado por pensar que la anécdota era "absurda", tal y como lo suponía el narrador al comenzar (p. 159). Gracias a esta visión "desde fuera" el lector tiene confianza en el narrador, ya que éste le ha creado la impresión de que solamente le ha mostrado los hechos y por tanto aquél puede pensar que son posibles.<sup>1/</sup>

Beristáin sigue hablándonos de la subjetividad manifestada en el texto. Se supone que en el "discurso en yo" el narrador no puede dar explicación de los hechos anticipándose al personaje. En esto también el narrador de nuestro ejemplo es peculiar, pues sí lo hace: "...una anécdota más rara todavía que la transformación de Lanchitas, y que acaso la explique" (p. 159). Se adelanta simplemente porque es omnisciente (en el sentido que antes aclaramos) y por la distribución espacial del discurso, pues la relación del hecho se hace en forma retrospectiva. Por otra parte, el narrador explica los hechos cuando se manifiesta en ellos (como vimos en el ejemplo de los modalizadores, va manifestando la explicación que él mismo les da y que quiere inculcar al lector), pero no lo hace en el sentido de que no expresa o enuncia sus opiniones, es decir, no "inyecta".

Según Garvey, en su clasificación respecto a los par-

1/ Verosimilitud manifestada por medio del uso del narrador.

ticipantes en la historia y al lector, el "tipo estructural" de nuestro narrador es el que evoca hechos en los que no participó, ni siquiera presenció, y lo hace para sí mismo y para el lector, al que también le narra una historia - en la que él mismo cumple un papel (la historia de la enunciación).<sup>1/</sup>

El autor logra también cierta identificación con el narrador cuando determina la "forma discursiva" en que presentará la historia, pero ni aun en este caso el autor es el narrador. Veamos un ejemplo que, si bien es un recurso, es una importante forma de manifestar la subjetividad por parte del autor a través del narrador; es la manera de introducir, intercambiar u omitir los estilos directo o indirecto. Según Beristáin, el directo da un "máximo de información con un mínimo de informante" y la ilusión de que muestra los hechos. La distancia entre lector e historia es mínima; el narrador se hace a un lado. Para nosotros sería entonces la representación escénica, la evocación de un diálogo imaginado por el narrador. Se presenta dentro del indirecto y da al lector una impresión de doble temporalidad: el diálogo representa al pretérito, ya terminado, del hecho relatado, pero al mismo tiempo a un presente en el que el narrador, como personaje de la historia del discurso, construye el relato, presente de la enunciación, en el que

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 119.

se actualiza el diálogo aparentemente representado y en realidad narrado, puesto que éste es presentado a través del narrador como mediador explícito. Cuando se usa diálogo:

La mujer dijo: --¡Padrecito! ¡Una confesión!(p.160)  
 El padre exclamó: --¡Pero este hombre está muerto!  
 La mujer respondió: --Se va á confesar...(p. 162)  
 El padre dijo a sus compañeros: --¿Han leído Ustedes la comedia...  
 Lanzas prosiguió diciendo: --No se puede negar...  
 (p. 166)  
 Los comensales exclamaron: --¿Cómo? (p. 167)  
 El propietario le preguntó: --Pero ¿cómo explica  
 Usted lo acaecido? (p. 171).

el narrador se vuelve testigo presencial que revive la historia al contarla y actualiza el diálogo recreándolo al imaginárselo para él mismo y para el lector, como él piensa que debe haber sido la escena, para reducir la distancia entre el lector y precisamente estos hechos de la historia; delineando el diálogo, el narrador nos está mostrando actitudes y nos adentra en la personalidad de los personajes. Por ejemplo, la atevida petición y rápida réplica de la vieja, introducida la primera repentinamente (pues hasta ese momento no habíamos encontrado ningún diálogo en el texto), conlleva a la impresión de que la vieja es una aparición in tempestiva; el cambio de discurso indica que ella tendrá una función relevante en la historia. La réplica continúa con la tónica de que este personaje debe seguir impresionando: "--Se va a confesar" expresado directamente, es indicio de la seguridad de la vieja, lo que la hace cómplice de las fuerzas sobrenaturales que la enviaron para lograr la trans

formación del padre; esta impresión, misteriosa, es transmitida por la seguridad y terquedad de que da idea el diálogo. En la tertulia entre el padre y sus amigos, predomina el discurso directo en el protagonista, con lo que el narrador le da singular importancia ya que cuando éstos responden son completamente impersonales; hay un gran contraste entre la sapiencia del padre, su preocupación por la experiencia que acaba de vivir, su aparente seguridad, intranquila, y la intrascendencia de los comensales. Y de manera contraria a la regla, en el diálogo del padre hay algunas informaciones en las que se deja ver el autor (las escenas que "causarían positivo escándalo hasta en los tristes días que alcanzamos" (p. 166), o todas las alusiones a libros, por ejemplo). Y cuando el propietario, preguntando, pide explicación, desafia al protagonista a demostrar que no mintió o a reconocer que se equivocó, pues de ninguna manera acepta la magnitud de la revelación que el padre acaba de comprobar; el propietario, con su diálogo, representaría lo racional, la incredulidad natural, la imposibilidad de aceptar algo "absurdo", frente a la contrastante falta de palabras del padre; ésta es una manifestación de terror.

En el estilo indirecto el narrador "dice" los hechos (y no los "muestra"); hay mayor distancia entre el lector y los hechos de la historia; son "discursos que repiten las palabras de un interlocutor, o mensajes en el interior de -

un mensaje".<sup>1/</sup> Cuando el narrador dice:

Trató de informarse el Padre de si había ó no acudido a la parroquia respectiva...  
 ...pero la mujer, con frase breve y enérgica, le contestó que el interesado pretendía que él precisamente le confesara... (p. 160)  
 ...Se presentó el criado de la casa, diciendo al Padre que en vano había llamado...  
 ...el dueño de las accesorias, quien declaró que, efectivamente, así éstas como la casa toda... (p.168)

reafirma que no fue testigo presencial, no es narrador-testigo o personaje-cronista. Cuando el padre hace el trato con la vieja respecto a si irá a confesar, se está reproduciendo lo que el diálogo hubiera sido, pero al narrador le interesa intervenir para que no vaya a haber malentendido por parte del lector en la reafirmación de la personalidad del protagonista: si continuara enunciando el diálogo, podría generarse antipatía hacia el padre, se pensaría que es pedante, pero así, en discurso indirecto, simplemente es el narrador quien establece que el personaje sólo se preocupaba por requisitos formales y pone entre líneas que debería haber ayudado al pobre inmediatamente sin hacer caso de éstos. Primero llevó al lector hasta muy cerca del hecho por medio del diálogo; cuando no lo usa, le interesa volver a alejarlo para que las posibles respuestas de los personajes no parezcan naturales y cotidianas. Veamos por qué lo hace en cada ejemplo. En el caso de la vieja, le interesa demos

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 126.

trar que ésta tiene una misteriosa misión que cumplir a como dé lugar. En la reunión de amigos, el relato del argumento de la comedia sería un discurso demasiado poco natural como para ser mostrado directamente y por un personaje sin importancia; es el narrador quien cuenta el argumento, pues no es necesario que el lector se encuentre tan cerca de la historia para conocerlo. Cuando el criado da su informe de regreso de las accesorias, con el discurso indirecto el narrador transmite tensión por medio de modalizadores que en el directo no podría usar: "...en vano/al fin/ caritativamente/perfectamente/por razón de su oficio..."(p.168), etc. Y cuando el padre no responde a la pregunta del dueño, la interrupción del diálogo nos da índices del narrador para que los interpretemos como terror; cualquier respuesta hubiera sido demasiado poca cosa para transmitirlo como el narrador lo hace.

Podríamos situar el "discurso narrativo" de Genette, que se da si el estilo indirecto abarca al directo, cuando el narrador evoca el diálogo de los personajes y lo resume,<sup>1/</sup> en la narración de la confesión; ésta no podría ponerse en estilo directo, según la lógica de nuestro narrador, pues se estaría haciendo testigo presencial de la confesión y, por tanto, acercaría al lector a ser testigo también.

1/ Beristáin, Helena, op. cit., p. 127.

La subjetividad de no reproducir completos los diálogos, aunada a la de la perspectiva del narrador que vimos - anteriormente, está presente en todo el texto; el narrador está involucrado emotivamente ("modesta tertulia/con frase breve y enérgica/en toda su longitud --p. 160--/miserable accesoria/por terrible que sea el cuadro más acabado de la indigencia" --p. 161--, por tomar algún ejemplo al azar).

## B. Historia dentro de la ficción

La segunda parte de este capítulo buscará analizar elementos del texto, pero ahora manifestaciones concretas del referente: algunos motivos que el autor tomó de su entorno con cierto propósito que diera particularidad a sus cuentos como producto de una sociedad determinada.

### II B 1. Lo mexicano

Cuando se usan préstamos de otra lengua, la lengua del relato puede tener otro tipo de connotación, según Ducrot y Todorov.<sup>1/</sup> Cuando se usan nahuatlismos (si bien no son de otra lengua, sino que han evolucionado y pasado a formar parte de la nuestra, como restos de una lengua de sustrato), prestan cierta connotación local y nacionalista, además de acercar el texto al lector popular, y en los cuentos que analizamos no se ven como incluidos a fuerza, como para lograr estos propósitos; son algo natural en el discurso. Esto respecto a los mexicanismos. Pero también hay connotación si en el relato se usa estilo de cierto tipo de discurso: periodístico, coloquial, de tratados científicos, administrativo, etc., lo que produce efecto de evocación del ambiente de estos discursos. Entonces, el objeto de la referencia connotativa es otro discurso.<sup>2/</sup> Cada escritor determina

1/ Beristáin, Helena, op. cit., pp. 154-155.

2/ Ibid.

sus propias reglas en cada texto, y el empleo de formas comunes o coloquiales o populares es retórica en ellos si contravienen sus propias convenciones. Roa Bárcena las incluye conscientemente en el sentido de que era un escritor de gran formación académica y cultura, y en ese sentido sí es retórica, pero lo hace de manera muy natural, sin artificio o folklorismo, no para "fotografiar" el referente como una curiosidad o dejar constancia de ese tipo de discurso. No -abusa de estos tipos de connotación. Usa, por ejemplo, lo coloquial:

--Pero, señor Don Raimundo...  
 --No hay peros ni aguacates que valgan...  
 ("A dos dedos del abismo", pp. 134-135)

tomando de ella giros, expresiones, palabras que al devolverlas al pueblo pudieran ser entendidas por éste, de donde salieron. Otra muestra de que no abusa es por ejemplo "El crucifijo milagroso"; hubiera podido usar quizá lenguaje administrativo, pero no lo hace para ser accesible; o en "Lanchitas", se infiere del texto, por ejemplo, que el muerto -hubiera podido ser un artesano, o un marinero tal vez, o -cualquier otra profesión para caracterizarlo, pero no se le da importancia a esto en la historia y no se crea así un -discurso técnico con lenguaje relativo a la profesión del -muerto. Nuestro autor restringe estos recursos lo más posible para ser natural, sencillo, accesible a todo tipo de -lector. Es un académico, pero no es preceptivo; la penetración de una lengua de sustrato en la española puede ser un

medio que, llevado a la literatura, le dé tinte nacionalista, y la inclusión de expresiones populares contribuye a crear ambientes propios de las costumbres mexicanas. Un ejemplo que muestra su gran accesibilidad respecto a la evolución de la lengua, la penetración de una en otra y la inclusión de todo esto en un texto literario es uno que nos da en "Combates en el aire" con la expresión "sport papalotero" (p. 29); es una mezcla de contrarios, una palabra en inglés (subrayada por el mismo autor, véase este mismo inciso infra) y un mexicanismo. A continuación delimitaremos un poco más respecto a los mexicanismos.

Al llamar mexicanismo a una palabra nos referimos a los términos que se han denominado indigenismos nacionales, es decir, las palabras cuyo origen etimológico se halla en una lengua prehispánica del territorio mexicano. Para Gavaldón de Barreto, estas voces son una de las características que particularizan al español mexicano<sup>1/</sup> (Lope Blanch piensa lo contrario, que pertenecen al acervo común de la lengua española, y por eso no distinguen dialectalmente al español mexicano). Siguiendo esta opinión, coincidimos con Máñez y Ojeda en que representan una manifestación concreta del mundo mexicano, denominaciones de nuestra propia realidad.<sup>2/</sup> Para Buesa, muchas de estas palabras, además de -

1/ Gavaldón de Barreto, Lourdes. "La importancia de los indigenismos en el español de México..." (fotocopia), p. 3.

2/ Máñez y Ojeda. Los nahuatlismos en el léxico español de la cocina mexicana..., tesis de licenciatura, ENEP Acatlán UNAM, 1983, p. 46.

numerosos topónimos (muy usados en los cuentos que analizamos), se afianzaron a partir de fines del siglo XIX gracias a su uso en la literatura científica.<sup>1/</sup> Así, podemos considerar que Roa Bárcena las incluyera como manifestación eminentemente nacionalista, de lo cual, según ya vimos en el capítulo I, siempre se había mostrado partidario desde mucho antes del programa nacionalista de Altamirano.

A los críticos españoles contemporáneos del autor - que estudiamos no dejaba de extrañarles el uso de mexicanismos en la prosa de un académico que debía (se supone) ser purista. Valera opinaba que los cuentos,

"por lo mismo que están escritos en tan acendrado lenguaje castellano, se notan más los vocablos - exóticos que designan objetos de por ahí, aunque rara vez acude el lector con éxito al Diccionario de la Academia para sacarlo (sic) a punto fijo. Así por ejemplo: xícaro, zacatón, otate, cuilote, tapextle y abarrotero". Pero según afirmación - del mismo Roa Bárcena, explicó a Valera los significados, de nadie ignorados entre nosotros. 2/

Aludiendo a las Leyendas de asunto azteca, Menéndez Pelayo era capaz de restarles interés por esta causa:

"...tienen algo de exótico e interesan menos (que los cuentos); a lo cual contribuye quizá la rareza y áspera estructura de los nombres indígenas..."<sup>3/</sup>

1/ Buesa, 1965, p. 14, cit. pos. Gavaldón, op. cit., p. 7.

2/ Noticia del autor en Roa Bárcena, Obras, ed. cit., p. XIV.

3/ Roa Bárcena. Obras. "Noticia del autor", p. XVI.

La mayoría de los mexicanismos que Roa utiliza en sus cuentos está perfectamente integrada al discurso normal, como cualquier palabra de origen hispánico, lo que nos hace suponer que en general los consideraba parte integrante de nuestra habla cotidiana. Veamos algunos ejemplos (con subrayado nuestro):

...dado caso que fuera posible dormir, lo sería que sirviéramos de cena á los coyotes... (Noche al raso, p. 50)

El tinglado y la casita toda eran de otates...formóse en una de las extremidades, con cuilotes secos, una especie de cama en que se acostó, sirvién dole de almohada el sombrero, y dejando á un lado el machete... fué llevado de la casita á su rancho, en un tapextle... ("El hombre del caballo rucio", pp. 104-107)

...no es capaz de levantar un petate... ("Combates en el aire", p. 28)

Algunas veces resalta el término con cursiva, pero de todos modos supone que el lector lo conoce (incluso, esto - podría ser idea del editor, en un afán purista); así que el significado queda integrado al vocabulario:

...del chahuixtle recién caído a sus sementeras. ("El crucifijo milagroso", p. 59). 1/

y otras no lo resalta, pero interrumpe el discurso para explicar al lector el significado:

1/ Este subrayado fue tomado de la edición citada, hecha en vida del autor; por eso podría darse el caso de que él lo hubiera autorizado.

...les había salido entre unos árboles llamados xícaros (tan corpulentos como los robles y parecidos á éstos en el tronco)...  
("El hombre del caballo rucio", p. 101)

Hay casos en que, aunque perfectamente integrado al vocabulario, usa el mexicanismo con determinado propósito - estético. En el caso que sigue, al mismo tiempo que sugiere una sensación plástica, quiere presentar una analogía - con objetos totalmente fuera de contexto, con lo que puede provocar en el lector un descontrol chusco:

...ni por su colorido parecióme sobresaliente, si bien éste último abundaba en los tintes oscuros - del estofado ó del mole...  
("El cuadro de Murillo", p. 78)

Hay términos que no son mexicanismos en el sentido - que hemos definido, pero sólo son usados en México según el Diccionario de la Real Academia Española. Veamos algunos:

...si a esta botella de refino, compañera mía en todos mis viajes...  
(Noche al raso, p. 48. Lo usa en varias ocasiones en otros cuentos)

...sombbrero en mano, camisa y polvero limpios...  
("El crucifijo milagroso", p. 57)

Pero el caso en que el escritor hace más reflexión y conciencia en el lector sobre el uso de un mexicanismo es - en "Combates en el aire", pues se recrea repitiendo a cada paso la palabra papalote, y llega a reprender al oyente-lector por no conocerla, le da los significantes en otras len-

guas, diferencia con el sinónimo del español de España y -  
 presenta su etimología:

Al amanecer acudía yo al rincón favorito que ocupaba el papalote... ¿Por qué me miras con extrañeza? Papalote es entre nosotros, y no Papelote, lo que los españoles llaman Cometa, los franceses Cerf-volant y Kite los britanos y anglo-sajones: Papalote es, por venir de la palabra azteca Papalotl; que significa Mariposa. (p. 28. En cursiva en la edición citada).

Vemos que, aunque este mexicanismo es todavía vigente, al -  
 escritor le preocupa que en aquel tiempo alguien no lo conociera en México, como la mayoría de los términos mexicanos utilizados en que daba por sentado que eran usados regularmente. Así, quiere fijar el término en lengua literaria y como nuestro, es decir, nuestros textos debían contener -  
 nuestros términos para diferenciarse de los otros países -  
aun de lengua española. La presentación de la etimología -  
 hará al lector desechar el "sinónimo" español, gracias a la belleza de aquélla, pues diferencia radicalmente el significado y da identidad e individualidad simbólica al objeto mexicano. Demuestra que hay un sinónimo de cometa mucho más familiar a nuestro pensamiento y a las imágenes a que estamos acostumbrados en nuestro medio.

Casos en que el autor explicó el significado de una voz dentro del texto mismo son xícaro (lo vimos en un ejemplo anterior) y

...una caña consistente y flexible llamada otate ("Combates en el aire", p. 29, Este subrayado es del autor).

y hay que hacer notar que la primera quizá es explicada por que es más bien regionalismo, está circunscrita a la región de Puebla y Veracruz en que se desarrolla el cuento. Y no mexicanismo, pero sí palabra mexicana vigente, guera es un término explicado, pero con distinto propósito:

La Señora Rodríguez que aquí figura, es la conocida en México en aquella época bajo el nombre de la Guera Rodríguez: siendo de advertir que el epíteto guera, sólo familiar y vulgarmente usado, corresponde al de rubia... ("A dos dedos del abismo", p. 120. El subrayado es del autor).

Esta advertencia contribuye a dar idea de la fama de la Guera al no mexicano ("familiar y vulgarmente usado"), y es introducción de una nota de pie de página sobre el personaje, de quien se quiere delinear la personalidad.

Debemos destacar que en los cuentos "El rey y el bufón", "Buondelmonti" y "Lanchitas" no encontramos este tipo de términos. De los primeros no nos extraña, puesto que no tratan tema mexicano (y según los lingüistas los grupos de palabras en que los mexicanismos aparecen principalmente - son flora y fauna, comida, utensilios domésticos y objetos de la vida rural), pero esta ausencia puede ocurrir en el último porque el narrador-autor no es un personaje como los narradores de los demás cuentos, hablantes más cotidianos o

rurales, o que trataban un tema regionalista. Hemos dicho "hablantes", pues recordemos que el autor quiere dar la impresión de que estos narradores están contando oralmente,<sup>1/</sup> y se ha comprobado que en las conversaciones familiares, en el español hablado en México, son muy comunes los mexicanismos pero están de tal modo integrados a nuestra lengua que no nos percatamos de su uso.<sup>2/</sup>

Quizá mas abundantes que los mexicanismos en los cuentos de Roa sean las expresiones populares, verdadera muestra de su costumbrismo. Veamos cómo las introduce.

Podemos ligar lo anterior respecto a los mexicanismos por su uso de la expresión

...tampoco puede sostenerle el lujo que gasta, y se halla en el caso de darle á todo trance un marido que cargue con la petaca... ("A dos dedos del abismo", p. 125).

en boca de la Güera Rodríguez. Este nahuatlismo en esta expresión tiene una connotación conocida de todos nosotros, y el escritor nos quiere mostrar que aquélla no sólo es usada en los estratos bajos, sino también entre los ricos. Con este ejemplo vemos que continúa delineando la personalidad de la Güera, quien no se andaba con rodeos.

1/ Véase supra, "Características de narrativa oral".

2/ Méynez y Ojeda, op. cit., p. 64.

...tomar á pie el camino hasta Puebla, no halagaba á aquel cuaterno de cotorrones...  
(Noche al raso, p. 46)

En este caso la palabra es sólo despectiva con el significado de "viejos cascarrabias", no el actual de "solterones". Indudablemente, si dijera aquel significado, no produciría el mismo efecto.

Milagros de este linaje se obran, á Dios rogando y con el mazo dando. ("El crucifijo milagroso", p.61).

Este dicho popular, aún vigente, es la frase, a manera de moraleja, en que se encierra el contenido temático del cuento.

"La docena de sillas para igualar" es más abundante en expresiones populares:

...yo habría proporcionado al Licenciado Retortillo la horma de su zapato en la persona de un D. Roque... (p. 62).

Aquí la expresión se usa completamente integrada al vocabulario coloquial.

...la papa de mi mujer... (p. 71)

por "tonta", en lenguaje expresivamente familiar.

...sin duda por aquello de que trabajo y diligencia siempre logran cosecha... ("El cuadro de Muriello", p. 79) Acaso pueda yo, si no comprarle, hacer que le compren, señor mío; que bajo una mala capa suele ocultarse un buen bebedor (p. 83). Decíame para mis adentros, que la codicia rompe el saco y que, tratando yo de explotar la pobreza de aquella anciana, habíame sucedido lo que al perro de las dos tortas (p. 90).

En este caso todos son refranes muy usados coloquialmente.

"El hombre del caballo rucio", aunque de terror, los incluye de la misma manera:

...siguieron oyendo hablar del aparecido, como - quien oye llover y no se moja...(p. 102) montaba á caballo y se iba con la música á otra parte... (p. 104) Con un palmo de narices, y dando al diablo la fiesta, quedó el hijo de las Baleares... (p. 111).

El Marqués del Veneno--llámole por su nombre de - batalla... ("A dos dedos del abismo", p. 113) con siderándole, como el Caballero Bayardo, sin miedo y sin tacha...(p. 130) por no haberle dejado el mismo Don Raimundo meter baza en la conversación... (p. 135) Sin comprender todavía el del Veneno - jota de tal enigma...(p. 147) contra todo viento y marea, me caso con ella...--;Marqués, no tiente Usted á Dios de paciencia! (p. 148) las terribles calabazas dadas por Loreto al del Veneno (p. 150)

En este cuento todas las expresiones, además de mostrarnos el habla coloquial, están incluidas con el propósito de hacer reír al lector al identificarse con la situación.

El descriptivo "Combates en el aire" las incluye también a modo de habla, diálogo evocador y confidencial:

Un vecino de ronca voz, duro ceño y fama de hombre de malas pulgas... (p. 32) cierta polla de frente á casa, bonita si las hay, altiva y desdeñosa de mi admiración... (p. 33)

Mozuelo botarate,  
Correrás si te suenan un petate (p. 35)

La "polla" como "muchacha" era una palabra de significado bastante peculiar en la época y un tanto diferente al que ha alcanzado en la actualidad: era más bien joven de cierta posición económica y presumida, no simplemente "muchacha". Por eso el uso de esta palabra es tan acorde con la personalidad del personaje y del papalote. El insulto "botarate" era también bastante común en el habla coloquial de ese tiempo y ya se ha perdido; no fue escogido forzosamente para hacer la rima. Y el caso del petate es el mismo de la petaca que ya vimos.

En "El rey y el bufón" sólo hallamos una de estas expresiones:

...el Bufón; feo de encargo... (p. 9)

puesta exclusivamente con propósito despectivo, y también solamente hay una en "Lanchitas":

...á vueltas de un verdadero arrepentimiento, se está en sus trece de que hace quién sabe cuántos años dejó el mundo... (p. 168)

donde el propósito es también coloquial, puesto que aparece

dentro de un diálogo. En "Buondelmonti", así como mexicanismos, tampoco aparecen expresiones populares puesto que - la historia, aunque recoge una tradición popular, no es mexicana.

Hemos visto que tanto mexicanismos como expresiones populares nos dan indicios semánticos para determinar que - son usados con voluntad de afirmar el nacionalismo literario y nuestras costumbres en el modo de hablar. Ambos tipos de términos nos dan valores afectivos que el escritor - quiso poner a esas palabras: hay una connotación expresiva especial<sup>1/</sup> a veces regionalista, mexicana, que exprese algún objeto determinado y exclusivo de nuestra realidad, y - en el caso de las expresiones el sinnúmero de valores con - que el habla coloquial califica alguna cosa: desprecio, bur - la, confidencia, evocación, etc., y el escritor los llevó a la lengua escrita y los hizo convertirse en literatura. Así, los mexicanismos y expresiones populares merecieron, para - Roa Bárcena, quedar fijados por su belleza o por ser expresión de las muchas facetas de la esencia humana, en la literatura, en una expresión artística.

Si tomamos en cuenta la clasificación de Charles - Bally para los "valores poéticos por evocación" (designan -

1/ Casares, Julio. Introducción a la lexicografía moderna, Madrid, 1950, pp. 102-162, cit. pos. Carballo, Alfredo. "Notas para un comentario de textos", Revista de Enseñanza Media, Madrid, 1962, p. 29.

la especial resonancia de una palabra en relación con un me dio --social, profesional, temporal, local, etc.--), los - mexicanismos y expresiones populares serían:

1. De tono: lenguaje familiar, coloquial, habla; pe ro en el momento que han sido incorporados a la literatura, el escritor ha demostrado que pertenecen también al lenguaje literario. No hay palabras feas o bellas; es la manera en que se las use como se creará belleza o no.

2. De capas sociales: desde los estratos rurales - más humildes hasta los nobles ricos de las tertulias, puesto que tanto mexicanismos como expresiones populares son - parte completamente integrada al español hablado en México no sólo por los pobres.

3. De grupos profesionales: los mexicanismos son - más usados por personajes que tengan relación con el campo, pero cuando se hallan contenidos en expresiones populares - los usan todo tipo de personas. Aquéllas son usadas por - cualquiera que maneje la lengua coloquial (los narradores o quienes dialogan).

4. Geográficas: son muchos menos los americanismos que los mexicanismos, y éstos junto con las expresiones popu lares pertenecen a nuestra lengua común, pero la mayoría no han pasado al acervo de la lengua española en general; de - ahí el desconcierto de los críticos españoles.

5. Biológicas: en este rubro se incluiría si el emisor de las palabras que nos ocupan pertenece marcadamente a determinada edad o sexo. Prácticamente en los cuentos estudiados no se dan estas diferencias; sólo el viejo de "Combates en el aire" que reprende al joven oyente por no conocer el mexicanismo. Esto implica que quizá el escritor estaba a favor de que no se perdiera una tradición lingüística que nos diera identidad.

6. Cronológicas: aquí ubicamos si las palabras o expresiones estudiadas son arcaísmos o neologismos, y nos enfrentamos al problema de que hay algunos términos o expresiones que ahora, al lector moderno, le resultan arcaísmos porque ya se han perdido y desconocemos su significado. Pero el escritor no los usó como tales: en su tiempo eran vigentes. Este es un problema al que se enfrenta el investigador de textos no contemporáneos suyos. Los términos cuyo significado ya es antiguo los hemos señalado, y hay algunos mexicanismos desconocidos por falta de familiaridad nuestra con el medio rural, por ejemplo.

7. De evolución: todos estos términos no podrían ascender al rango de cultismos precisamente por no formar parte de la lengua escrita, preceptivamente hablando, o de la lengua española en general, respecto a los mexicanismos. De ahí el asombro, también de los contemporáneos de Roa -

Bárcena, de que un académico de tan sólida cultura los incorporara en sus textos.<sup>1/</sup>

1/ Clasificación tomada de Carballo, op. cit., pp. 29-30.

## II B 2. Referencias históricas

La literatura, como todo el arte, es un producto de determinadas circunstancias históricas sociológicamente hablando - (sociedad, economía y política). Vemos en los textos todas estas circunstancias manifestadas en determinada situación espacio-temporal. De una manera quizá menos objetiva, pero mucho más rica para expresar la vida en general, la ideología en una palabra, el sentir, la perspectiva de la gente - sencilla y no sólo del científico, élites o estudiosos, la visión literaria nos acerca a una época. Es decir, el texto literario, aunque en algunas ocasiones sea más tendencioso (lo que, de todos modos, también se da en el texto histórico), nos hace penetrar más hondamente en cierta atmósfera histórica en general. Por eso, retomando por ejemplo el - que nos da Cortázar, aunque en un buen cuento nos sea relatado un episodio sencillo, vulgar y doméstico, se convierte en el símbolo quemante de un orden social o histórico.<sup>1/</sup>

En general, los cuentos de Roa Bárcena son producto de su vejez. Si bien su intención estética predomina sobre el deseo de que la época plasmada en ellos perdurara en la memoria de la gente, en estos cuentos recurre a presentar - la vida de México desde fines de la Independencia (como la situación temporal de "Lanchitas"), e incluso la época colo

1/ Cortázar, Julio, op. cit., p. 331.

nial ("El hombre del caballo rucio"), y se queda estacionada en la época de guerras continuas, no llega hasta el Porfiriato que es cuando comenzó a publicarlos. De los cuentos analizados, "Buondelmonti" es el único que escribió de joven y había publicado en periódicos y revistas; algunos lo consideran obra "romántica" (en sentido peyorativo) de juventud, de cuando aún no sabía escribir. Don Porfirio ascendió al poder en 1877; un año después ve la luz "Lanchitas" como libro, cuando Roa ya contaba 51 años. En 1883 se publica Varios cuentos, el ejemplar que le llegó a Valera; y hasta 1897 los Cuentos originales, que incluye la "Narración de un viejo" ("Combates en el aire"), y el escritor ya tenía 70 años. Pero no escribió sobre temas contemporáneos a él durante su vejez; la circunstancia histórica que entonces estaba viviendo era exactamente la manifestación práctica y exitosa del pensamiento positivista y régimen político liberal contra los que había luchado. Por eso prefiere recrear el pasado y respecto al presente guardar silencio como vencido, sin traicionar nunca sus principios. Por eso la opinión de Brushwood respecto a sus cuentos: "su persistente aunque sutil suposición de la bondad del pasado los hizo especialmente agradables al ánimo porfirista".<sup>1/</sup>

Tenemos un testimonio de Roa Bárcena mismo en que se muestra partidario de incluir referencias históricas en la

1/ Brushwood, John, op. cit., p. 257.

literatura:

Fuera de los poquísimos asuntos por mí escogidos, quedan en nuestra historia ofreciéndose a los aficionados al romance y a la novela... multitud - de caracteres y situaciones en las dos grandes épocas anterior y posterior a la conquista; no faltan en días más recientes glorias militares como las de Morelos, ni actos de heroísmo como el de Bravo, ni ejemplos de enaltecimiento y desdicha como el que nos ofrece Iturbide. 1/

Recordemos Noche al raso. El militar combatió bajo las órdenes de Guadalupe Victoria, quien es criticado por haber sido liberal y yorkino (razones que explican diera entrada a Poinsett y los estadounidenses, mencionado éste en "A dos dedos del abismo"), posición contraria a la del autor. La crítica a don Guadalupe es fina pero profunda: condena la posición de político de hablar mucho sin decir nada, y no actuar para mejorar la situación del país, así como la jocosa y extravagante idea de su matrimonio con una princesa indígena guatemalteca para mejorar la raza y ascender al progreso, etc.; critica las conversaciones en las logias acerca de las patas de una mosca y los pantalones de moda, etc. Consigna también en este cuento otros sucesos históricos, como la aprehensión del virrey Iturrigaray y el caos del país bajo el primer régimen republicano.

Además de ser un personaje de gran significación po-

pular, la Güera Rodríguez es una referencia histórica importante; el mismo Roa se siente obligado a aclarar su inclusión en el texto:

La Señora de Calderón de la Barca, inglesa de nacimiento y esposa del primer ministro de España en México, vino en 1839 y escribió y publicó bajo el título de "Life in Mexico" una serie de cartas... En la novena... habla larga y complacientemente de la Güera, que la visitó y dejó admirada de su frescura, belleza y trato. Casada estaba por la tercera vez, y llamaron principalmente la atención de la inglesa su dentadura, su cabellera rica en rizos sin una sola cana y el brillo y vivacidad de sus ojos. El barón de Humboldt, que en los primeros años de este siglo, visitó á la madre de la Güera, casada ya por primera vez y con dos hijas; y al reparar en ella exclamó entusiasmado: "¡Válgame Dios! ¿Quién es esta niña?" Tratóla asiduamente mientras permaneció él en México y la comparaba con Madama Staël, rindiéndole, según la misma inglesa, los homenajes de su exquisita y platónica adoración. Al hallarla tan fresca y tan hermosa casi cuarenta años más tarde, la Señora de Calderón de la Barca habría podido aplicarle con justicia lo que se ha dicho de nuestra Xóchitl, reina de Tula:

"De belleza sin par, sol sin ocaso". 1/

La crítica a la política de don Guadalupe venía anticipada desde la introducción de Noche al raso con el juicio sobre el militar:

Antes que el despotismo y la violencia, inseparables de este mutilado servidor de la nación, que comenzó por amarrar en Tehuacán á los miembros del Congreso de Chilpancingo, y ha acabado por hacer inútiles reverencias á ministros de Hacienda y tesoreros, en solicitud de alcances que están en el

1/ Nota en "A dos dedos del abismo", pp. 120-121. El subrayado es del autor.

palo ensebado con que nos hemos de divertir el día del juicio...(p. 49)

La situación de crisis económica que vivía el país - está plasmada en "La docena de sillas para igualar", cuento en el que nos es mostrada al final con ciertos toques dramáticos. Más allá del engaño chusco reseñado en la historia se ve el hambre y los delitos picarescos que tienen que cometer los pobres para sobrevivir. La guerra de independencia hizo al personaje, antes rico, caer en la miseria y el delito, empujado por su situación económica. Dentro de este tipo de crisis (pues la acentuó en gran medida) se menciona también en el cuento el decreto de expulsión de los españoles. "El cuadro de Murillo", visto desde la perspectiva de los ladrones, es también la historia de un ingenioso delito cometido para ganar dinero a costa de la ingenuidad del narrador.

Los cuentos tipo leyenda literaria acuden a referencias espacio-temporales. "El hombre del caballo rucio", - con sus abundantes descripciones, se sitúa perfectamente en un valle de Veracruz, y da muchos nombres de pueblos y lugares del estado (de otro tipo, el norte que hay en el puerto de Veracruz es el motivo para contar del narrador de "Combates en el aire", por lo que también queda bien situado espacialmente). La época: principios o mediados del setecientos. "Lanchitas" (como "El cuadro de Murillo") sitúa en la ciudad de México los nombres de rumbos y calles, y si bien

el autor ubica el hecho entre 1820 a 30, se dice que era motivo de una divulgada leyenda de fines del siglo XVIII.<sup>1/</sup> Pero la referencia más importante en este cuento es el hallazgo del emparedado, que según González Obregón se registra en el Archivo General de la Nación como a fines de ese mismo siglo.<sup>2/</sup> Veamos cómo el autor sitúa el hecho hasta antes de que las ideas liberales atacaran al clero, es decir, antes de que la lucha de facciones tomara el cariz de liberales y conservadores, o al decir de Gutiérrez Nájera, puros y mochos:<sup>3/</sup>

En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban á discusión en estas comarcas, y en que el ejercicio del sacerdocio era relativamente fácil y tranquilo, bastaban la pureza de costumbres, la observancia de la disciplina eclesiástica, el ordinario conocimiento de las ciencias sagradas y morales, y un juicio recto, para captarse el aprecio del clero y el respeto y la estimación de la sociedad. (p. 157)

En "El rey y el bufón" no se hace alusión histórica, pero es el único cuento que llevaba intención abierta de crítica política. La referencia de Trinacria y sus funcionarios con los liberales es demasiado evidente, pero se ve también la desilusión, desengaño, amargura e ironía del autor al hablar del rey que hace las veces de Maximiliano.

1/ Hahn, Oscar, op. cit., p. 62.

2/ Cit. pos. López Aparicio, Elvira, op. cit., p. 100.

3/ Cit. pos. Martínez, José Luis, op. cit., p. 1021.

"Se burla hasta de sí mismo",<sup>1/</sup>

Aunque "Buondelmonti" no trate tema mexicano, debemos hacer notar que su motivo es explicar con antecedentes un hecho histórico: la rivalidad entre güelfos y gibelinos. Una sección entera del cuento está dedicada a dar al lector la situación sociopolítica de Florencia, para que entre en materia. La acción temporal es precisa: 1215. Este deseo de crear una obra literaria a partir de un hecho o datos históricos es heredero de la influencia de Edward George Bulwer Lytton, otro romántico inglés a quien Roa Bárcena leía mucho, según él mismo nos dice.<sup>2/</sup>

Hemos establecido la posibilidad de que el autor se inclinara a escribir sobre temas del pasado por fidelidad a sus convicciones políticas. Pero no debemos dejar de ligar esto al romanticismo reaccionario, al que vio la industria y el progreso material como limitantes y aun destructores de la vida humana;<sup>3/</sup> recordemos que Roa Bárcena fue partí-

1/ López Aparicio, Elvira, op. cit., p. 102.

2/ Cfr. Montes de Oca, Ignacio, introducción a Obras poéticas de Roa Bárcena, p. 27. Su poema "Diana", escrito en 1851 y vuelto a publicar en 1892, es la obra que él manifiesta como receptora de la influencia directa de Bulwer Lytton, quien desde 1834 había publicado Los últimos días de Pompeya. Si bien a este autor no le manifestó tanta admiración como a Lord Byron, la relación es parecida respecto a que Roa Bárcena no era dogmático y separaba la ideología de las tendencias artísticas, pues Bulwer Lytton fue masón y primer presidente de la Sociedad Rosacruziana in Anglia; tuvo hasta un templo secreto para iniciados en su propia casa. Su novela ocultista La extraña historia (1844) fue publicada en una revista dirigida por Dickens, otro admirado de Roa Bárcena. Cfr. Ravignat, Patrick. Los maestros espirituales contemporáneos, Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 145-147. "Buondelmonti" fue publicado en La Cruz entre 1855 y 1858.

3/ Véase supra. "El ambiente literario".

cipe en algunos aspectos de esta corriente que, llegando a ser realismo idealista, tuvo un gran exponente en Dickens, escritor admirado de nuestro autor y quien también hacía - cuentos sobre la Inglaterra de tiempos remotos.

### CAPITULO III. TRASCENDENCIA LITERARIA

Hemos visto en qué ambiente histórico y literario surgió el escritor. También algunas de las técnicas que empleó para crear sus textos. Ahora nos abocaremos a exponer lo que la crítica literaria contemporánea opina de dichos textos. Este capítulo será breve en comparación con los anteriores, pues son muy pocos los estudiosos que se han ocupado de Roa Bárcena; entre éstos, para los historiadores de México es conocido por sus Recuerdos de la invasión norteamericana, y si se le menciona en la historia de nuestra literatura es generalmente como poeta neoclásico. Según hemos visto, no debemos encasillarlo en un solo género o tendencia literaria. Como nuestro objeto de estudio han sido los cuentos, en este capítulo sólo nos referiremos a la crítica que encontramos respecto a esta rama de su producción.

En general, los críticos hablan bien de la obra cuentística de Roa Bárcena. Veamos cómo se le ubica, tanto en algunas obras de la literatura hispanoamericana en general, como en un estudio especializado de su obra.

Anderson Imbert lo sitúa en la segunda generación romántica, pero por su producción en verso. Es raro, porque si bien nos dice que como lírico es discreto, asegura que sus cuentos deberían estudiarse. Y después, bajo la categoría de prosa, al hablar de Riva Palacio, dice que éste fue, después de Roa Bárcena, el fundador del cuento -

mexicano,<sup>1/</sup> en lo que coincidirá López Aparicio al llamarlo patriarca de nuestro cuento;<sup>2/</sup> para Jaime Erasto Cortés, da fisonomía precisa al cuento mexicano;<sup>3/</sup> según David Huerta, es el precursor más dotado de la cuentística mexicana;<sup>4/</sup> escribe ya cuentos maduros, bien estructurados; para Ortiz de Montellano, con Roa y Riva Palacio se inicia en México el cuento moderno.<sup>5/</sup> En este sentido Luis Leal no es tan definitivo, pues cree que sus trabajos marcan un adelanto bien definido en el desarrollo del cuento mexicano, y lo considera creador del cuento moderno pero junto con Altamirano, Riva Palacio y Justo Sierra;<sup>6/</sup> nos dice que antes de Roa no existen en México verdaderos cuentos.<sup>7/</sup>

García Rivas lo clasifica entre los "Historiadores - del siglo XIX", pero no habla de su obra histórica; coincide con los críticos anteriores en que fue el primero que dio al cuento orientación definida.<sup>8/</sup> Para Brushwood sus -

- 1/ Anderson Imbert, Enrique, op. cit., pp. 275 y 280.
- 2/ López Aparicio, Elvira, op. cit., p. 109.
- 3/ Cortés, Jaime E. Dos siglos de cuento..., p. 41.
- 4/ Huerta, David. El relato romántico, p. 58.
- 5/ Huerta, David. Cuentos románticos, p. 119.
- 6/ Leal, Luis. El cuento mexicano..., pp. 7 y 30.
- 7/ Leal, Luis. El cuento veracruzano, p. 9.
- 8/ García Rivas, Heriberto. Historia de la literatura mexicana, p. 267. Hay que tomar en cuenta que este crítico confunde al autor con su hermano Rafael; entonces no podemos confiar en sus datos ni en sus juicios.

cuentos son mesurados y válidos por sí mismos, puesto que no predicán ninguna ideología política o social; están escritos con sumo cuidado, y su popularidad revela interés - en el buen oficio literario.<sup>1/</sup>

Lógicamente, puesto que es una tesis de maestría dedicada a él, López Aparicio es quien más se ocupa de Roa - Bárcena; uno de los pocos estudios dedicados íntegramente a su obra. Piensa que su obra cuentística es pulcra, correcta y de gran mérito; da forma a la anécdota, al relato y al cuadro costumbrista: en una y en otros es magistral. No tenía gran fuerza creadora o extraordinarias dotes, pero con estudio y tenacidad aprovechó lo que poseía. Cita que - Cornyn hace un paralelo entre su labor en México y la de - Poe para la literatura de Estados Unidos.<sup>2/</sup> En esto último coinciden varios críticos como Flores: en "Lanchitas" logra el suspenso y terror predilecto de Poe;<sup>3/</sup> Leal: con él nace el cuento a la manera de Poe,<sup>4/</sup> y Huerta considera que dicho cuento tiene ecos acaso involuntarios de Poe,<sup>5/</sup> tanto que alguna vez se le llamó al autor el Poe mexicano.<sup>6/</sup> Pero si este apelativo es de su tiempo, quizá podríamos no ceñirnos al juicio, porque según Jiménez Rueda "había entusiasmo romántico para establecer comparaciones por entonces",

1/ Brushwood, op. cit., p. 257.

2/ López Aparicio, op. cit., p. 109.

3/ Flores, Angel, op. cit., p. 114.

4/ Leal, El cuento veracruzano, p. 9.

5/ Huerta, El relato romántico, p. 58.

6/ Huerta, Cuentos románticos, p. 120.

hablando de Florencio M. del Castillo, llamado el Balzac mexicano.<sup>1/</sup> De todos modos, veamos que los críticos modernos también lo han comparado con Poe.

Para el mismo Jiménez Rueda, las obras de Roa Bárcena pueden colocarse en nuestra literatura dentro del acervo de las mejores sobre la materia. Hace notar (lo que varios críticos retomarían después) que los cuentos merecieron en su tiempo el elogio de un crítico tan difícil de contentar como Juan Valera, y que son de lo mejor que se ha escrito - en el género en México.<sup>2/</sup> No lo baja de excelente cuentista y buen poeta.<sup>3/</sup>

Las antologías son una forma de crítica; se supone - que se estudia y escoge lo más representativo de la obra de un autor. Roa Bárcena es un escritor de antología no solamente en el sentido de que alguno de sus cuentos sea bueno, sino porque no se le encuentra en otro lado. Un lector actual sólo puede acercarse a su obra por medio de antologías, puesto que no está convenientemente editada. Veamos algunas.

Desde la primera que se hizo, la de Ortiz de Montellano en 1926, apareció Roa Bárcena. Ramírez Cabañas tam--

1/ Jiménez Rueda, Julio. Historia de la literatura mexicana, p. 248

2/ Ibid., p. 267.

3/ Jiménez Rueda, Julio. Letras mexicanas en el siglo XIX, p. 137.

bién lo incluyó, y explica el criterio: "Hemos procurado es coger hombres próceres por la calidad de la obra, por el - asentimiento público que concedió la fama y la celebridad - en vida del elegido, o por el más juicioso y sereno dictado de la posteridad".<sup>1/</sup>

Dámaso Alonso abarca la literatura hispánica, e incluye "Lanchitas" sin el segundo y tercer párrafos. Puede haber razones editoriales de espacio para mutilar los textos, lo que se hizo fácilmente por no pertenecer dichos párrafos a la historia (pues pertenecen a lo que antes llamamos historia del discurso);<sup>2/</sup> si nos remitimos a ellos, veremos la importancia que tienen, según el análisis literario hecho anteriormente. En última instancia, contienen mucho de la ideología del autor, y eso pudo contribuir un poco a su supresión. Incluye el cuento en la sección "Literatura de imaginación y de ideación", y nos dice que su autor "es uno de los más excelentes cuentistas mexicanos".<sup>3/</sup>

En su antología sobre cuento mexicano, Luis Leal incluye también "Lanchitas" sin los dos citados párrafos; y en la del cuento veracruzano (rara por circunscribirse a una región) figura "El hombre del caballo rucio", selección rara también porque el antologista se decidió a romper la -

1/ Cit. pos. Cortés, Jaime E. Antología de cuentos mexicanos, p. 10.

2/ Véase supra, capítulo II.

3/ Alonso, Dámaso et al. Primavera y flor de la literatura hispánica, tomo IV, p. 701.

unidad de Noche al raso al entrar directamente a la narración del hecho haciendo caso omiso del narrador desconocido y de la construcción en abismo. Da a nuestro autor, como - cuentista, un gran puesto en nuestras letras; dice que Noche al raso es obra digna de figurar entre las mejores del género.<sup>1/</sup>

David Huerta, si bien reconoce que el cuento que ha tenido más resonancia es "Lanchitas", justifica que él haya elegido "Buondelmonti": historia amena, estilo impecable, - que aunque no es, seguramente, uno de los ejemplos mayores de su obra, indudablemente es una pieza de valor literario.<sup>2/</sup>

La mayoría de las antologías consigna "Lanchitas": - algunas el cuento completo (Cortés, Hahn), a otras faltan - los cuatro primeros párrafos (Flores, Huerta) y a otras más el segundo y tercer párrafos (Alonso, Leal, Cortés). En - otra Leal incluye "El hombre del caballo rucio" y Huerta - "Buondelmonti", lo que nos los revela como estudiosos con - mayor conocimiento de la obra del autor y que no ponen el - pretexto, como otros, de no querer romper la unidad de Noche al raso. Y aun refiriéndose a otro autor, como Díaz y de Ovando al hablar de Riva Palacio, se hace alusión a "El cuadro de Murillo" como joya de la literatura mexicana.<sup>3/</sup>

1/ Leal, Luis. El cuento mexicano..., p. 30.

2/ Huerta, David. Cuentos románticos, p. 120.

3/ Díaz y de Ovando, Clementina. Prólogo a Riva Palacio, Vicente. Cuentos del general, p. XLVI.

Nadie habla de "El rey y el bufón". Así, la mayoría de los juicios son similares y de elogio para el escritor de cuentos.

Cortázar nos habla respecto al buen cuento, el que - debe perdurar en la memoria de la literatura:

...hay una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada... en el tratamiento literario es donde se conoce al buen o mal cuentista y se puede tratar de entender "esa - extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre pá pel, alimento para el olvido". 1/

Hemos visto que varios cuentos de Roa Bárcena tienen tema cotidiano, pero no es el tema lo más importante, sino cómo lo trató, qué hizo para que trascendiera e impresionara; de qué se valió para darle a esa anécdota, vulgar si se quiere, intensidad. No es tan importante qué cuenta, sino cómo lo cuenta. Pensamos que esto último lo hemos tratado de situar a lo largo del análisis; el autor se valió muy - cuidadosamente de medios (recursos estilísticos) para lograr un texto sin afectación, sin elementos superfluos. No tiene sentido un tema si no se le da por medio de sacarlo a la vi da gracias a una elaboración que se haga de él. En este - sentido el escritor es un creador que infunde vida a un ma-

1/ Cortázar, Julio, op. cit., pp. 332-333.

terial en bruto que ha llegado hasta sus manos.

Pensamos que, salvo algunas excepciones, los cuentos de Roa Bárcena están enterrados en vida. Tienen vida porque no sólo son temas pintorescos de nuestra historia, textos que nos sirvan para conocer el ambiente de cierta época; son obras literarias, creaciones con cuidadoso y eficaz tratamiento literario que hace que el texto mismo trascienda - mucho más allá de su tema. No sólo se tratan de algo, tienen sentido, significan mucho más allá de ese algo, gracias a la adecuada manera en que se trató. Pero de alguna manera, el escritor mismo enterró su obra al alejarse poco a poco del ambiente literario que en tiempos anteriores frecuentó muy activamente.

La revista La juventud literaria (1887-1888), hecha por Urbina, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Othón, etc., estaba haciendo, tal vez sin proponérselo, la revolución literaria. Entre los escritores viejos que invitaron se contaba a Roa Bárcena, pero se dice que sólo los habían llamado por acatamiento afectuoso, porque ya había una separación.<sup>1/</sup> Cuando se pensó en hacer la segunda época de El Renacimiento (1894), algunos escritores viejos sí aceptaron y colaboraron, pero Roa alegó que ya sólo servía de estorbo.<sup>2/</sup> Por un lado, veía al modernismo -

1/ Martínez, José Luis, op. cit., p. 1063.

2/ Batis, Huberto, presentación a El Renacimiento, p. XXV.

gestarse poco a poco, y no comulgaba con el nuevo movimiento; además, si no de acuerdo abiertamente, el modernismo era un resultado histórico del régimen porfirista en el sentido de ver el mundo a través de la paz impuesta por la aristocracia. Todo estaba aparentemente bien gracias a la realización práctica de las ideas positivistas; parece que el autor hubiera preferido las luchas pasadas a la paz porfiriana.<sup>1/</sup> Pasados los años de represalias contra los antiguos conservadores, Roa Bárcena llegó a ser rico, pero no hay noticias de que ingresara a la élite de don Porfirio.

Podemos ver otro juicio acerca de él en su tiempo, y una muestra de que no aceptó los primeros brotes modernistas, en cómo anunciaba el periódico El Tiempo a los colaboradores de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890): "...los señores Casimiro del Collado, Joaquín García Icazbalceta, Joaquín Arcadio Pagaza, José María Roa Bárcena y otros de nuestros más elegantes, profundos y correctos escritores mexicanos... donde sobresale la lucidez de su criterio y la excelencia de su pluma..."<sup>2/</sup> La revista buscaba ganar lectores con escritores de prestigio, pero también le serviría a Roa para mantenerse siquiera un poco dentro del ambiente literario sin estar junto a los jóvenes modernistas. La autora que hace la cita anterior piensa -

1/ Véase supra, "Referencias históricas".

2/ Cit. pos. Miranda, Celia, op. cit., p. 24.

que Roa Bárcena fue el "epígonos que escenificara la resistencia más iracunda ante los primeros heraldos modernistas".<sup>1/</sup> Entonces, él mismo se enterraba por su postura ideológica y acendrado tradicionalismo literario, y es lógico que los medios literarios posteriores, los del modernismo, lo enterraran también.

Una posibilidad de causa de olvido puede ser el autoentierro en vida ideológico; otra, el entierro en vida por el nuevo movimiento literario. Pero después de su muerte puede haber ocurrido políticamente lo que siempre ocurre: así como la historia la escriben los vencedores, y los vencidos resultan ser desde una perspectiva maniqueísta los "malos", la historia de la literatura también pudo haber sido escrita por los vencedores, y los buenos escritores resultaron ser los "románticos liberales". Hasta muy últimas fechas algunos investigadores han tratado de echar por tierra esta nominación, pero como todos los grandes críticos antiguos, maestros de juicios intocables, ya la habían usado, es muy tarde ya para establecer otro juicio o matizar aquéllos, pues los textos divulgados fueron conforme a esa crítica vencedora. Otro problema es que dicha nominación se ha usado y se sigue usando con fines didácticos; sin analizar los textos, se informa sobre los autores y su estilo, se les clasifica bajo un rubro, y generalmente los "neoclá-

1/ Miranda, Celia, op. cit., p. 26.

sicos conservadores" son expuestos peyorativamente, tanto - en sentido ideológico como artístico. En algunos casos (como por ejemplo el de Gutiérrez Nájera), el problema toma la dimensión del de la época misma en que lucharon ambos bandos; nunca se tomaba en cuenta que un escritor conservador defendió los ideales que para su circunstancia histórica creyó - justos, y aunque sabemos que en su vida y muchas veces en - su obra muchos de ellos mezclaron instancias políticas y artísticas, en muchos casos no ocurrió así. No porque "El - rey y el bufón", La quinta modelo o la "Oda al Segundo Imperio" caigan en el panfletarismo, los demás cuentos de Roa - Bárcena son malos. Si vemos simplemente bibliografía crítica, podremos constatar que los escritores liberales han sido mucho más estudiados, y sus obras tienen muchas más ediciones modernas. El estudiante y futuro investigador pueden quedar prejuiciados contra los conservadores por retrógradas en sus ideas y sin valor alguno en su obra que mereca estudiarse. Es lógico que los editores impriman lo que los maestros solicitarán como ejemplo, y no a los "malos" - para ser analizados.

Veamos un caso que ilustra la suposición del olvido a un escritor por razones políticas y de nuevos movimientos artísticos y, por otro lado, la conducción didáctica hacia determinados textos. Jiménez Rueda nos revela que fue Manuel G. Revilla, su profesor de lengua castellana, quien le

infundió la admiración por Roa;<sup>1/</sup> Revilla había sido contemporáneo y amigo de Roa, además de coincidir ambos en ideología política. Si bien tuvo una tendencia clasicista en el arte (fue catedrático de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1893), gustaba mucho de los cuentos del autor que nos ocupa, discutía con él sobre cuestiones del idioma y los analizaba con sus alumnos. Pero años después le fue retirada la comisión de hacer un catálogo de las esculturas existentes en la Escuela, por considerarse sus apreciaciones anticuadas, subjetivas, incorrectas, etc.; fueron los nuevos críticos modernistas y ambiciones políticas lo que le quitó el puesto y el crédito.<sup>2/</sup> Por lo que respecta a su clase de lengua castellana, lo más probable es que cuando él dejó de darla, se terminaron también los análisis de Roa Bárcena.

Existe otra posibilidad que nos explique el olvido de Roa. Simple y sencillamente, otro de tantos descuidos de la crítica, abundantes en el estudio de la literatura mexicana. Hay muchos autores en general que han sido olvidados, y algunas épocas preferidas a otras; hay marcada preferencia sobre lo contemporáneo en nuestra literatura, para ser estudiado. La crítica actual muchas veces insiste, por

1/ Jiménez Rueda, prólogo a Roa Bárcena, Relatos, p. VII.

2/ Acevedo de Iturriaga, Esther, y Uribe, Eloísa. La escultura del siglo XIX, pp. 11-14.

comodidad, en repetir lo antes dicho respecto a textos antiguos sin hacerles estudios modernos. El ejemplo principal de esto lo tenemos en las antologías. Desde la ya citada de Ortiz de Montellano de 1926, éste decía que su objeto era principalmente la divulgación, problema de gran importancia para el estudio de nuestra literatura por la dificultad de encontrar editadas las obras. Lo malo fue que esta antología sólo sirvió para hacer antologías modernas, pues a pesar de que algunos investigadores, incitados por ella, siguieron buscando más obras de los escritores, para estudiarlas y rescatarlas, de todos modos no han sido convenientemente editadas hasta la fecha. Las notas introductorias sobre los autores muchas veces toman las mismas citas de las primeras antologías y, como ya vimos, reproducen la mayoría de las veces, el mismo cuento.

Vimos también que Ramírez Cabañas eligió con base en "el más juicioso y sereno dictado de la posteridad". La posteridad no puede emitir un juicio sobre la obra de Roa Bárcena sin conocerla. Pero sigamos viendo opiniones de críticos que insisten en que el escritor es importante.

López Aparicio sostiene que frente a las novelas de Roa, que no tuvieron ninguna trascendencia y no dieron nada nuevo a la literatura mexicana, en el cuento triunfó, le dio los lauros de la fama y el sitio que ocupa en las letras me

xicanas,<sup>1/</sup> Estas últimas afirmaciones ni siquiera son ciertas si las aplicamos a la época en que vivió el autor, pues entonces fue famoso también por La quinta modelo, muchos de sus poemas y sus artículos periodísticos. El obispo Montes de Oca llegó a afirmar que La quinta modelo era mejor que los cuentos, y entre éstos elogiaba especialmente "El rey y el bufón" (juicios condicionados por la coincidencia de ideología con el autor).

David Huerta reconoce que la poesía y novela románticas han sido estudiadas por lo menos lo suficiente para que se sepa quiénes son los escritores más destacados y las mejores obras, pero no así el teatro y el cuento;<sup>2/</sup> piensa que Roa es uno de los escritores decimonónicos más interesantes, aunque no más conocidos,<sup>3/</sup> en contraposición completa con la autora anterior.

Brushwood habla de la "popularidad" de sus cuentos como índice del interés del autor en el buen oficio literario.<sup>4/</sup> Es decir, que llegaron a ser populares porque están bien escritos. El problema es que no sabemos en qué consiste o a qué llama el crítico "popularidad".

Luis Leal coincide con López Aparicio en que Roa co-

1/ López Aparicio, op. cit., pp. 80-90.

2/ Huerta, Cuentos románticos, p. VIII.

3/ Huerta, El relato romántico, p. 58.

4/ Brushwood, op. cit., p. 257.

mo cuentista tiene un gran puesto en nuestras letras.<sup>1/</sup> Una cosa es que él se lo quiera dar y otra que lo tenga. Roa se lo ha ganado con sus méritos literarios, pero quizá por alguna de las razones que dimos, o por todas, el caso es que está olvidado.

En un libro de enseñanza literaria elemental como el de Sierra Partida, lo notablemente raro es que se acuerden de nuestro autor, y más raro es aún que tomen en cuenta su novela La quinta ideal.<sup>2/</sup>

En tiempos de Roa se decía del volumen de los Cuentos originales y traducidos: "Un libro así se halla a salvo de disputas y modas literarias, y destinado tal vez a vivir larga vida por más que el humorismo del autor haya carecido de toda presunción al formarle";<sup>3/</sup> juicio que extiende Jiménez Rueda en nuestros tiempos y al que nos sumamos:

Si en vida suele suceder que las ideas políticas de un partido en derrota perjudican al artista - que figuró en él, influyendo en el conocimiento y aprecio de su obra, más allá de la muerte suele acaecer algo parecido. Roa Bárcena ha sido un autor proscrito del panteón de los consagrados en la literatura nacional. Tiempo es ya de que su obra se justiprecie y se comprenda también la actitud de este autor que, en lo físico y en lo moral, encarnó en el siglo XIX a la casta de los hidalgos que se dejaban matar antes que transigir y que han desaparecido ya del todo del mundo en que

1/ Leal, El cuento mexicano..., p. 30.

2/ Sierra Partida. Lengua y literatura españolas, p. 277.

3/ Noticia del autor en Obras de Roa Bárcena, p. XV.

vivimos, 1/

Existe la posibilidad de que haya todavía manuscritos inéditos del autor en poder de sus descendientes en Veracruz, según el escritor, crítico y editor Fernando Tola, gran admirador de Roa Bárcena y que en la medida de sus posibilidades ha tratado de reeditarlos y difundirlos. Ojalá - que esto sirviera de incentivo y motivación a otros editores y críticos para estudiarlos.

### CONCLUSIONES

La obra de José María Roa Bárcena puede inscribirse en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente sus cuentos (objeto de nuestro estudio), pues a pesar de que la mayoría fueron escritos a fines de dicho periodo toman como referente sucesos históricos anteriores, y confluyen en ellos tendencias literarias anteriores al modernismo: el neoclasicismo y, en mucha mayor medida, el romanticismo con sus vertientes costumbrista y realista. Lo romántico se manifiesta en sus cuentos a través de la temática, el nacionalismo, el apego a las tradiciones populares, la muestra detallada de lenguaje y costumbres de las distintas clases sociales, la toma de conciencia sobre la situación sociológica del referente plasmado; pero no puede haber un deslinde entre cada una de dichas tendencias. Se hallan entremezcladas en sus textos, como resultado, quizá, de que el ambiente literario mexicano recibía todas esas influencias al mismo tiempo.

En general, podría aseverarse que el propósito de los cuentos de Roa Bárcena era eminentemente estético. Por eso cuidó el discurso en forma esmerada. Se valió de ciertos recursos que hallamos constantemente en sus cuentos: ofrecen la apariencia, en lo temático y formal, de haberlos extraído de la narrativa oral; su historia o anécdota es sumamente breve, y aunque puso mucho cuidado en la elección del tema para que fuera trascendente, logró esto último gra

cias al tratamiento de ese asunto; se preocupó por transmitir una impresión de verosimilitud, con lo que su texto sería creíble por sus lectores y así podría introducirlos al mundo de la ficción y, finalmente, lo que pensamos fue más trabajado por él: la pulida técnica de introducción del narrador. Consideramos necesario abundar sobre cada uno de estos elementos del discurso a continuación.

Roa Bárcena trata de que la lengua escrita logre dar la impresión de estar consignando un suceso que antes fue transmitido por medio de la tradición oral. Podemos dividir sus cuentos, en este sentido, en leyendas literarias y sucesos cotidianos. Da al lector la categoría de oyente: lo interpela, llama su atención, menciona explícitamente en el texto que la narración fue hecha para pasar el rato, o narraciones enteras están expuestas en forma de cuento ante un auditorio. A pesar de esto, esos "diálogos" son imposibles de darse en el habla coloquial porque contienen elementos como catálisis o vocabulario correcto y embellecido (preceptivamente hablando) que no puede emitir el narrador-personaje tal y como éste ha sido caracterizado. La narrativa oral no ha sido transcrita tal cual, sino que ha sido tratada para que forme parte de un texto literario pero con una importante dosis de "naturalidad".

En el estilo de Roa Bárcena predominan las anécdotas breves reforzadas por la recurrencia constante a catálisis, pero éstas no son decorativas u ociosas: son elementos que

ayudan a enfatizar puntos focales de la historia que el autor quería destacar. También pueden caracterizar a un personaje o delinear una atmósfera. La brevedad de la anécdota es quizá un signo de modernidad en el cuento, pues a partir de la época literaria de que hablamos este género se ha venido desarrollando a través de dar mayor importancia al discurso que a la anécdota.

Otro efecto importante que Roa Bárcena logra, como ya mencionamos y sobre el que conviene abundar, es la impresión de verosimilitud. No le importa que los hechos narrados sean reales o verdaderos en sentido referencial, lo importante es que el narrador hace creíble su narración echando mano de la referencialidad, es decir, apela a la mención de sucesos y a la situación espacio-temporal que el lector conoce, recuerda o puede identificar, y gracias a esto conforma un ambiente de identidad nacionalista. Logra también la verosimilitud gracias a la apariencia de narrativa oral que ya vimos, y cuando el cuento quiere causar terror, con ayuda de lo que acabamos de mencionar, logra extraer al lector del referente para introducirlo en el mundo autónomo del texto.

Hay otros tipos de recursos: unión de elementos descriptivos contrarios (lo que liga al autor con las tendencias del contraste romántico), comparativos o que produzcan tensión, tono jocoso dado por medio de la crítica con ironía fina, pero, principalmente en el cuento "Lanchitas", -

pudimos establecer un gran despliegue de recursos estilísticos, como la alusión en el texto a una historia de la génesis del discurso, la importancia de los espacios en que se desarrolla la historia en relación con el significado de las acciones, el significado de ciertos objetos descritos, el cambio de la dimensión temporal cuando se introducen pausas en la historia por medio del discurso (gracias más que nada, a las catálisis), la manera en que el autor tomó en cuenta la recepción de los hechos por parte del lector en el momento de construir su discurso, todo lo cual manifiesta que es un texto sumamente trabajado y, aunque varios de estos recursos aparecen también en otros de sus cuentos, nos sumamos a la opinión de la crítica que lo considera el mejor.

El uso que Roa Bárcena da al narrador es sumamente importante, pues constantemente tomó en cuenta la relación entre los personajes del plano de la enunciación: narrador y lector.

La unidad de la colección de cuentos Noche al raso es precisamente la narración de historias. Por medio de la antigua y revitalizada técnica cuentística de la construcción en abismo, logra el relevo de varios narradores: uno desconocido omnisciente (en que a veces el autor se manifiesta con juicios de valor), transcriptor de un documento (el autor continúa con la tradición cervantina y busca aumentar la verosimilitud), y es hilo conductor dentro de una histo-

ria en que son personajes los narradores de otras. Abundan acciones específicas y cierto vocabulario en cada uno de estos narradores para reafirmar la ficción de que el narrador anterior es sólo un copista de un texto donde hay personajes perfectamente caracterizados. Estos narradores tienen también una actitud confesional para con sus oyentes (es de cicir, para con el lector) que oculta mucho en ellos los valores del autor, lo cual es una técnica de éste para transmitirlos sin tendenciosidad ni dogmatismo.

En especial, el narrador del cuento "Lanchitas" es - muy peculiar: aparece explícitamente dentro de la historia del discurso como narrador y personaje al mismo tiempo. Este narrador representa al autor pero no son el mismo; aquél es un segundo yo de éste. Este cuento es un gran ejemplo - de cómo a través del manejo de un narrador se pueden transmitir impresiones y opiniones al lector, pues tiene más verosimilitud un "autor" autopresentado como organizador de - la narración. Por medio del narrador de este cuento el autor manifiesta todos sus conocimientos de técnica narrativa: no es omnisciente en el sentido tradicional, no es testigo, sino transmisor de tercera mano que conoce por anticipado - los acontecimientos; con esto continúa en mucho mayor medida la impresión de verosimilitud (la autopresentación del - narrador es otro signo de modernidad literaria), y la idea de que la historia pertenece a la tradición oral (este cuento es descendiente directo de la leyenda y la tradición como género, pero en técnica ha rebasado los límites de éstas).

El narrador se liga con el referente para criticar a los - personajes desde fuera, sin pretender hacerles retratos psicológicos sino caracterizarlos por medio de sus acciones y sin que dicha crítica se convierta en el propósito primordial u obstaculice la voluntad estética. También los delinea por medio del uso del discurso directo para acercarlos al lector creando un ambiente coloquial, o del indirecto, - usando modalizadores o adjetivos para alejar al lector de - la escena, y así el narrador transmite la impresión que desee: terror, verosimilitud, eleva o degrada personalidades (es decir, contribuye a que el lector comparta su opinión).

Con otra característica de su nivel de narrativa - oral, podemos subrayar que el lector es tratado como un - oyente, pues el narrador presupone sus reacciones al estar recibiendo el texto ("El crucifijo milagroso", "La docena - de sillas para igualar", "El cuadro de Murillo"), lo hace - testigo de los hechos ("El cuadro de Murillo", "Combates en el aire", "Lanchitas"), o hace en el texto alusión explícita a él para sacarlo del referente e introducirlo al cuento. En "Lanchitas" esto último es logro magistral, pues hace dar al lector acerca de la posibilidad de lo sobrenatural.

Roa Bárcena hace alusiones nacionalistas al referente por medio del uso de mexicanismos, la mayoría de las veces totalmente integrados al resto del vocabulario para dar les la misma importancia, pero al mismo tiempo los toma como caracterizadores del español de México. O con expresio-

nes populares que evocan el ambiente de charla informal, y no muestra todo esto como una curiosidad artificial, es decir, para exhibirlo ante el no mexicano como algo raro, ni para simplemente querer dejar testimonio de la vida de su época, sino para incorporar a la literatura el modo de hablar de la gente sencilla, con su ingenuidad, tono jocoso y belleza.

Las referencias espacio-temporales concretas, las más de las veces caracterizadoras de un ambiente, y las menos, catálisis para transmitir la belleza del paisaje, contribuyen a la verosimilitud, el terror o son muestra de nacionalismo. Y las de personajes de la época, populares o políticos, caracterizan episodios de determinados ambientes de la vida nacional (como las famosas tertulias, en "A dos dedos del abismo"), o sirven para que el autor haga crítica de sus enemigos de facción.

Excepciones de mucho de lo que hemos dicho son los cuentos "Buondelmonti" y "El rey y el bufón". El primero, quizá por ser el texto inicial de su obra cuentística; cuento de juventud, en donde su arte primario le hace emplear técnicas casi contrarias a las que hemos venido mencionando y que caracterizan su obra. El segundo, porque su intención no era estética sino de crítica política.

Roa Bárcena ha sido muy poco editado; sólo encontramos actualmente uno que otro de sus cuentos en antologías.

Muy pocos críticos lo mencionan, pero los que lo hacen elogian su obra cuentística, especialmente el cuento "Lanchi--tas". Nos aventuramos a decir que sus textos han sido olvi--dados junto con su autor por varias razones: se mostró reti--cente a aceptar las nuevas tendencias literarias del moder--nismo, movimiento artístico en que se manifestaban las ideas del positivismo liberal porfirista; dejó de frecuentar los círculos políticos y literarios de sus enemigos liberales --vencedores, razón que contribuyó a que estos mismos críti--cos, por pertenecer Roa al partido vencido, lo expulsarñn --de la historia literaria oficial; y la crítica subsiguiente lo ha seguido dejando en el olvido, --exponemos como atre--vida hipótesis--, simplemente por descuido. Gracias a nues--tro análisis, hemos encontrado que fue un escritor que pro--dujo textos de calidad literaria, no circunscritos únicamen--te a servir como documento histórico de una época; tienen --un discurso sumamente trabajado y voluntad estética. Cree--mos que este olvido de la crítica literaria debe subsanarse, especialmente respecto a sus cuentos, la parte más valiosa de su producción, lo que contribuiría al enriquecimiento de la historia de la literatura mexicana, para verlos como an--tecedente del cuento contemporáneo, y al rescate de un estu--dioso trabajador de técnicas narrativas que después serían perfeccionadas.

## BIBLIOGRAFIA

**Directa:**

- Roa Bárcena, José María. Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa y algunos otros ensayos poéticos. México, Agustín Masse editor, 1862. 364 pp.
- Obras. Tomo I: Cuentos originales y traducidos. México, Victoriano Agüeros editor, col. Biblioteca de Autores Mexicanos núm. 10, 1897, 466 pp.
- Obras poéticas. Tomo I. Introducción de Ignacio Montes de Oca. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1913. 740 pp.
- Relatos. Selección y prólogo de Julio Jiménez Rueda. México, UNAM, col. Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 28, 1941 (2a. ed. 1955). 186 pp.

**Indirecta:**

- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. I. México, FCE, Breviario núm. 156, 2a. ed. 1970. 519 pp.
- Batis, Huberto. Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano (1869). México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1963. 324 pp.
- Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica. México, UNAM, Cuadernos del Seminario de Poética núm. 6, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982. 200 pp.
- Brushwood, John S. México en su novela. Una nación en busca

de su identidad. México, FCE, Breviario núm. 230, -  
1973. 437 pp.

Díaz-Plaja, Guillermo. Hispanoamérica en su literatura. España, Salvat, col. Biblioteca Básica Salvat núm. 67, -  
1972. 176 pp.

García Rivas, Heriberto. Historia de la literatura mexicana. Tomo II: México independiente, siglo XIX. México, Textos Universitarios, 1972. 323 pp.

Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América hispánica. México, FCE, col. Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, 1978. 340 pp.

--- Historia de la cultura en la América hispánica. La Habana, editorial Gente Nueva, col. Universo, 1979. 160 pp.

Jiménez Rueda, Julio. Historia de la literatura mexicana. México, Ediciones Botas, 6a. ed. 1957. 417 pp.

--- Letras mexicanas en el siglo XIX. México, FCE, col. Tira Firme núm. 3, 1944. 189 pp.

Leyendas y tradiciones de las calles de México. San Antonio, Texas, ediciones de la Librería de Quiroga, s/f. 96 pp.

López Aparicio, Elvira. José María Roa Bárcena. Tesis para obtener el grado de Maestra en Letras Españolas. México, Edición Metáfora, 1957. 162 pp.

Miranda Cárabes, Celia. Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1980. 158 pp.

Raluy, Antonio. Antología poética hispanomexicana. México, editorial Patria, 1951. 353 pp.

- Urbina, Luis G. La vida literaria en México y La literatura mexicana durante la guerra de independencia. México, Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos núm. 27, 2a. ed. 1965. 397 pp.
- Valle Arizpe, Artemio de. Libro de estampas. Tradiciones, leyendas y sucesidos del México virreinal. México, editorial Jus, 2a. ed. 1948. 420 pp.
- Varios autores. Antología. Textos de estética y teoría del arte. (Compilación de Adolfo Sánchez Vázquez). México, UNAM, Lecturas Universitarias núm. 14, 1a. ed. 1a. reimp. 1978. 492.
- Historia general de México. Tomo 2. México, El Colegio de México, 3a. ed. 1981. 1585 pp. (los dos tomos).
- Historia mínima de México. México, El Colegio de México, 1a. ed. 3a. reimp. 1977. 164 pp.
- Poesía neoclásica y académica. Selección e introducción de Octaviano Valdés. México, UNAM, col. Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 69, 1978. 175 pp.
- El Renacimiento. Periódico literario. México, UNAM, col. Fuentes de la Literatura Mexicana, Centro de Estudios Literarios. Edición facsimilar. Presentación de Huberto Batis. 1a. ed. 1869, 1a. reimp. 1979. Tomo I: 520 pp.; tomo II: 291 pp.
- Los trovadores de México. Poesías líricas de autores contemporáneos. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1898, - 413 pp.

Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria.  
Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1974.  
186 pp.

**Antologías de cuentos:**

Alonso, Dámaso et al. (selección y notas). Primavera y flor de la literatura hispánica. 4 tomos. Madrid, Selecciones del Reader's Digest, 2a. ed. 1966.

Cortés, Jaime Erasto (introducción). Antología de cuentos mexicanos del siglo XIX. México, ediciones Ateneo, col. Obras Inmortales, 1978. 343 pp.

--- (selección y notas). Dos siglos de cuento mexicano (XIX y XX). México, Promexa editores, col. Clásicos de la Literatura Mexicana, 1979. 596 pp.

Flores, Angel (compilador). Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología. Tomo I: de Lizardi a la generación de 1850-1879. México, Siglo XXI, 1981.  
249 pp.

Hahn, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos. México, Premia, col. La red de Jonás, 1978. 183 pp.

Huerta, David (prólogo, selección y notas). Cuentos románticos. México, UNAM, col. Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 98, 1973. 258 pp.

--- (prólogo). El relato romántico. Una antología general. México, SEP-UNAM, col. Clásicos Americanos núm. 36, 1982.  
237 pp.

Leal, Luis (selección y presentación) El cuento mexicano.

De los orígenes al Modernismo. Buenos Aires, EUDEBA,

Serie del Nuevo Mundo, 1966. 140 pp.

--- El cuento veracruzano. Antología. México, Universidad

Veracruzana, col. Aguila o sol núm. 1, 1966. 211 pp.