UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Memorias de un alférez. Entusiasmo y decepción en la obra de Eligio Ancona

Tesis que para obtener el título de

Maestro en Letras (Literatura Mexicana)

Presenta

Eduardo Calvillo Ayala

Bajo la Asesoría del
Dr. Manuel de Escurdia V.

2002

Para los doctores Manuel de Escurdia y Claudia Ruiz, sin cuyos apoyos y desinteresada ayuda este trabajo no habría alcanzado su objetivo.

Contenido

Introducción

Un acontecimiento histórico acaecido el 22 de junio de 1792 sirvió a Eligio Ancona para escribir la que sería su última novela: *Memorias de un alférez*. Sin embargo, contrariamente a lo que podría esperarse, la narración da inicio cuatro años más tarde, cuando el sobrino de un tahonero madrileño, el joven Ramiro de Salazar, llega a la ciudad de Mérida con un nombramiento de alférez de la guardia de dragones.

Ramiro se siente moralmente comprometido con la desgracia de Antonio de Salazar, lejano primo suyo, quien se encuentra preso en San Juan de Ulúa a consecuencia del misterioso asesinato de don Lucas de Gálvez, gobernador y capitán general de la provincia de Yucatán, muerto aquella noche de verano en circunstancias misteriosas.

Con un estilo fluido y una visión de conjunto claramente estructurada, Ancona emplea en esta novela el recurso de un narrador en primera persona, el propio Ramiro, que desentraña, casi sin proponérselo, los pormenores del asesinato. El relato atrapa a su lector desde las primeras páginas a través de un conjunto de casualidades que envuelve al narrador personaje y lo convierte en pieza clave para la solución del misterio.

El presente trabajo tiene por objeto determinar cuáles son los recursos literarios y de retórica narrativa empleados en esta obra por Eligio Ancona y en qué medida influyen en la recepción del mensaje literario del autor. Para hacerlo, se ha empleado el método propuesto por Helena Beristáin en su ya célebre *Análisis estructural del relato literario*, ya que por medio de él es posible ofrecer una visión general de la obra y de las relaciones que se establecen entre

los varios niveles que la conforman. Sin embargo, cuando el comentario de la obra así lo ha requerido, se ha complementado la exposición con la aportación de otros autores, aprovechando la flexibilidad que el método mismo permite.

Tres apartados constituyen el análisis; en el primero, se resume y categoriza la historia relatada para encontrar en las acciones y las informaciones complementarias las reglas sobre las que giran las conductas de los personajes y el tipo de relaciones que entre ellos existen. En el segundo, se detallan los medios por los cuales se representan en la obra el tiempo y el espacio del relato, siempre con el propósito de encontrar en ellos su relación con el universo narrativo creado por el autor. En el tercero, el objetivo es vincular la historia relatada a los medios retóricos empleados en el discurso con el fin de apoyar los juicios críticos sobre la obra en los elementos destacados a partir de los análisis previos.

Los juicios críticos no estarían completos sin ubicar la obra del autor dentro del contexto de la producción coetánea a ella; por esta razón el trabajo contiene sucinta descripción del marco literario y social en que se produjo esta obra de Eligio Ancona, aunque sin tratar de profundizar ni en la vida del autor ni en sus relaciones con otras personalidades de su tiempo. La salvedad obedece, en primera instancia, al deseo de realizar el comentario de la obra en función de sus características literarias y lingüísticas, y en segundo lugar, a la necesidad de mantener este trabajo dentro de una extensión razonable para sus propósitos.

Por otro lado, los análisis o valoraciones críticas de la obra de Ancona, y particularmente de *Memorias de un alférez*, distan mucho de ser abundantes o exhaustivos, no obstante que sus cualidades como narrador son comparables a las de sus contemporáneos. Por ello, uno de los propósitos implícitos en este trabajo es acercar a los lectores de este siglo que comienza la obra póstuma de un autor injustamente olvidado, que ofrece todavía el encanto de la ficción novelesca y una recreación verosímil del final de la colonia novohispana.

1. *Memorias de un alférez*

Autor dramático y novelista, Eligio Ancona (1835?-1893)[1] se ocupó también del periodismo y la historia. Meridano por nacimiento, obtuvo en esa ciudad yucateca los títulos de maestro y abogado. Heriberto García Rivas[2] cita no menos de cinco periódicos en los que Ancona colaboró desde 1860 hasta su muerte; desempeñó además varias funciones políticas: gobernador y comandante general de Yucatán, diputado del Congreso de la Unión, magistrado del Tribunal de Circuito en Yucatán y ministro de la Suprema Corte de Justicia. Su *Historia de Yucatán* se publicó en cuatro volúmenes entre 1878 y 1880.

El 17 de agosto de 1862, de acuerdo con los datos de García Rivas, el actor Manuel Martínez Casado estrenó en Mérida la comedia *Nuevo método para casar a un joven* y poco después el mismo histrión llevó a la escena *La caja de hierro*. García Rivas menciona también la representación, en 1880, de *Las alas de Ícaro* —originalmente titulada *Pagar la lengua*— que montara el actor Leopoldo Burón y da noticia de una comedia en verso también de Eligio Ancona: *Rica heredera*.

Más perenne ha sido la memoria de las novelas históricas de Eligio Ancona: *La cruz y la espada* y *El filibustero* publicadas en París en 1866, *Los mártires del Anáhuac* que se publicó en la ciudad de México en 1870 y *El conde de Peñalva* editada en la ciudad de Mérida en 1879.

---

[1]Castro Leal discrepa de la opinión de Gustavo Martínez Alomia y de Francisco Sosa, quienes han precisado el nacimiento del autor en el 1° de diciembre de 1836. *Vid.* Castro Leal, Antonio. *La novela del México colonial*, prol., selec. y notas de..., t. I. México, Aguilar, 1991 (Obras Eternas), p. 405.

[2]García Rivas, Heribeto. *Historia de la literatura mexicana*, t. II. México, Textos Universitarios, 1972, p. 121.

La única novela no histórica que se conoce de Eligio Ancona es *La mestiza* (México, 1891), a la que J. S. Brushwood[3] cataloga dentro del grupo de narraciones que desarrollan la problemática social vigente en la penúltima década del siglo XIX.

No obstante, es muy poco o nada lo que se ha escrito acerca de su novela publicada póstumamente en Mérida: *Memorias de un alférez* (1904), en la que Eligio Ancona conjuga el tema histórico con una adecuada estructura narrativa llena de intriga y suspenso. La primera edición de esta novela en los albores del siglo coincide con la tónica de vida del final del Porfiriato, según la describe Brushwood:

> Tanto la historia como la leyenda podían contribuir a la estabilidad porque ofrecían materiales, ya sea para la evocación de los viejos buenos tiempos, o para dar confianza en que los años de incertidumbre habían pasado. En una sociedad donde la realidad estaba comprometida con fines prácticos, era posible casi cualquier interpretación del pasado, del presente o del futuro. Y no cabe duda de que algunos viejos liberales que habían seguido escribiendo perdieron gran parte de su fogosidad...[4]

Emparentada así con otras novelas, como *Hermana de los Ángeles* de Florencio M. del Castillo o *Adah, o el amor de un ángel* de Aurelio Luis Gallardo, que se publicaron o reeditaron entre 1892 y 1906,[5] *Memorias de un alférez* relata los aspectos sentimentales del pasado, más que recrear una visión social u objetiva del suceder histórico. Salvo por el incidente que sirve de base a la trama, esta novela de Eligio Ancona bien pudo ubicarse en cualquier otro momento e inclusive en cualquier otro punto geográfico. Ni el paisaje ni la caracterización temporal resultan indispensables en el desarrollo de la trama; sin embargo, el proceder emocional de los personajes centrales, así como el conjunto de valores

---

[3]Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. Francisco González Aramburu. México, FCE, 1973 (Breviarios, 230), p. 226.

[4]*Op. cit.*, 255.

[5]*Op. cit.*, 254.

que encarnan, da marco suficiente a los acontecimientos de la historia y permite mantener el interés de los lectores.

El universo social de la novela es, como en la mayor parte de las de la época, bastante restringido; se limita a las relaciones entre miembros de una incipiente clase media, que aun cuando puede poseer cierto poder económico, carece de una orientación política de clase o de una moralidad peculiar. Por ello, salvo la fugaz intervención de una sirviente, la complicidad irónica de un mulero o la ambigua delación de un alcohólico, la trama está compuesta con personajes de la milicia y la pequeña burguesía.

En este sentido resulta atinado que Ancona hubiese elegido como voz narrativa la primera persona ya que, gracias a ese narrador personaje, los sucesos adquieren independencia y se imponen a la propia voz del texto como hechos irreductibles a la voluntad del narrador. Son otras voces las que, en diálogo o por medio de otros textos, permiten al alférez Ramiro de Salazar determinar el acierto o desacierto de sus suposiciones e ir construyendo los pormenores de las circunstancias.

Aunque cabe suponer que *Memorias de un alférez* fue escrita entre 1880 y 1890, antes de que Ancona diera a la prensa *La mestiza*, también es probable —sobre todo debido al abrupto estilo del desenlace en los seis últimos capítulos de la segunda parte— que haya terminado la novela al final de su vida, siendo ésta un proyecto contemporáneo a la de *El conde de Peñalva*.

Diégesis

Los "sucesos dramatizables", la "ficción" o la "historia de un relato" se construyen, según Helena Beristáin,[6] con las "acciones ficcionales primarias" y son éstas las que constituyen el "nivel diegético". En estos términos, las andanzas de

[6]Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. México, UNAM, 1982 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6), p. 25 y ss.

Ramiro de Salazar en tierras yucatecas y en la ciudad de México pertenecen a ese plano diegético. Por otra parte, su manera de contar los sucesos, sus sentimientos, y las evaluaciones morales acerca de ellos se corresponden con el plano extradiegético; es decir, externo a la historia, ya que esta narración ocurre cuando los acontecimientos relatados en la ficción forman parte del pasado.

Finalmente, las remembranzas de Ramiro, los informes de la señora Manresa, Pedro de Balbastro y Camila; el largo texto de María Leonor y la carta de Jorge de Serralta constituyen el plano metadiegético, puesto que cada uno de estos personajes, ubicados dentro de la diégesis, se convierte en un narrador externo a los "sucesos dramatizables" que expone.

De ahí que lo más sugestivo de *Memorias de un alférez* resulte de que la finalidad del narrador extradiegético de la historia (Ramiro de Salazar que relata la diégesis) sea el de encontrar los detalles de un hecho sucedido antes de su llegada a Yucatán (la metadiégesis del asesinato de don Lucas de Gálvez). Es decir, la novela cuenta una "ficción" cuya finalidad es descubrir los pormenores de "otra ficción", aunque a esta última se le atribuya el valor de una "verdad histórica".

1.1. Funciones

Bremond, Barthes y Propp[7] dieron el nombre de "funciones" a las unidades sintácticas más pequeñas del relato: proposiciones u oraciones simples. De acuerdo con Helena Beristáin, las funciones operan en dos niveles; en el sintáctico como "unidades distribucionales" y en el nivel paradigmático como "unidades integrativas". En otras palabras, las "unidades distribucionales" dan origen a las relaciones causales (causa-efecto), a las cronológicas (antes-después), e inclusive a ciertas relaciones espaciales (origen-destino o adelante-atrás), dentro de la diégesis o en cada una de las metadiégesis.

[7]Citados por Beristáin, Helena. *Op. cit.*, p. 29

Por su parte, las "unidades integrativas" operan en el nivel paradigmático de la narración dando origen a relaciones analógicas (equivalente-opuesto), analíticas (continuo-discreto, específico-general) o sintéticas (conjunto-elemento, categoría-miembro). De ese modo es posible establecer en la interpretación un contraste entre las diversas "acciones dramatizables" y formar conjuntos consistentes de "unidades distribucionales".

Vista de este modo, la relación entre "unidades distribucionales" y "unidades integrativas" permite reunir las proposiciones y las oraciones simples, agrupadas sintácticamente, en conjuntos mayores que refieren "acciones dramatizables". Es decir, solamente cuando determinamos que una oración refiere a un conjunto, a una parte, a un elemento o a una categoría de una "acción dramatizable" podemos establecer con ella una secuencia causal, cronológica o espacial, que asimismo podrá ser resumida para convertirse en parte de otro conjunto como un elemento específico o genérico.

Esta mutua implicación entre "unidades distribucionales" y "unidades integrativas"[8] —semejante a la relación entre el "plano de la expresión" y el "plano del contenido", entendidos como "formas" en Hjemslev[9]— hace posible interpretar la narración como una sucesión ordenada sintácticamente y como un conjunto jerarquizado paradigmáticamente.

Debido a que el propósito de este trabajo no es el de realizar una aplicación didáctica del método estructural, sino el de ofrecer un acercamiento crítico a la novela de Eligio Ancona, se ha optado por organizar el comentario de las "funciones" de manera simultánea, pues ésta parece la mejor fórmula para desplegar la autoconsistencia de *Memorias de un alférez*.

Según lo expone Helena Beristáin, el hilo narrativo se construye a partir de los verbos conjugados que "'se perciben como designando acciones que verda-

---

[8]Helena Beristáin se apoya a este respecto en el ensayo "Introducción al análisis estructural de los relatos", publicado por Roland Barthes en el año de 1966.

[9]*Cfr.* Hjemslev, Louis. "Estratificación del lenguaje" en *Ensayos lingüísticos*, trad. Elena Bombín Izquierdo y Felix Piñero Torre. Madrid, Gredos, 1972 (Estudios y ensayos, 177).

deramente han tenido lugar"";[10] de ahí que cada uno de estos verbos mantenga una "relación de solidaridad" o de mutua implicación con los verbos que lo anteceden o lo continúan.

> El conjunto de los nudos constituye el resumen del desarrollo de la acción y resulta un simulacro de la obra porque manifiesta su organización interna; es el armazón o esqueleto del relato, lo que no impide que un nudo pueda incrustarse en medio del desarrollo de otro. Suprimiendo los de menor importancia, la sucesión de los principales constituye pues un *resumen* de la historia (considerado necesario por todos los analistas a partir de Propp) al que denominamos *intriga* o *trama*.[11]

Los nudos son la primera categoría de elementos sintácticos en una narración y cumplen un papel semejante al de las flexiones temporales y de persona en la oración simple, que es el de relacionar al sujeto con los diferentes complementos de la oración. En la narración, los nudos relacionan al personaje con los otros o bien lo ubican dentro de un escenario, un tiempo o una actitud.

No obstante, la categorización de los escenarios, los tiempos o las circunstancias anímicas requieren también de una definición estática; los procesos y las acciones son también "nominalizables", y así podemos hablar de largas secuencias de acciones utilizando un nombre como la "toma de la Bastilla" o la "Revolución Mexicana", la "hora de comer" o el "viaje a otra galaxia".

Como en una reacción química, la "nominalización" opera como un catalizador que permite referir acciones o procesos muy complejos —de un modo analógico, analítico o sintético— como si fueran objetos. Del mismo modo operan las descripciones, las retrospectivas, las anticipaciones y las iteraciones dentro de una narración, por lo que se les ha llamado "catálisis", puesto que aceleran o retardan el tiempo en que una información puede ser transmitida.

---

[10]Beristáin, Helena. *Op. cit.*, p. 31, citando a Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. París, Seuil, 1971.

[11]*Op. cit.*, pp. 32 y 33

Para Helena Beristáin, las "catálisis" pueden afectar la duración cuando operan como "pausa", "suspensión" o "desaceleración"; afectar al orden en el caso de la retrospectiva ("analepsis") y la anticipación ("prolepsis") o a la frecuencia "como en el caso del relato repetitivo que cuenta X número de veces lo ocurrido una sola vez"[12]

"Nudos" y "catálisis" operan sintácticamente como unidades significantes, pero únicamente pueden ser interpretadas en la medida en que se agrupan o correlacionan con otras, ya sea en función de "informaciones" o de "índices". A diferencia de los "nudos" y las "catálisis", que están determinados gramaticalmente por el carácter léxico de las construcciones oracionales, las "informaciones" y los "índices" sólo están indirectamente determinados por el sistema lingüístico, ya que son el conjunto de la obra, las esferas de actividad que refiere, el universo de acciones relatadas y sus connotaciones sociales, políticas o culturales en general, los que permiten definirlos como unas u otros.

Por ejemplo, en la oración compleja:

> En el otoño de 1796 estaba yo alojado provisionalmente en una modesta casa del barrio de Santa Ana que, según entonces me pareció, era el más solitario y silencioso de Mérida.[13]

con que da inicio *Memorias de un alférez*, el verbo en primera persona de "estaba yo alojado provisionalmente" es la única posible "acción dramatizable" por lo cual podemos definirla como "nudo": un sujeto masculino se aloja provisionalmente en una casa. Las "catálisis" son numerosas: "En el otoño de 1796", "una modesta casa del barrio de Santa Ana", ese barrio "pareció entonces" al sujeto "era el más silencioso y solitario de Mérida". Las indicaciones de tiempo: "otoño de 1796", "entonces"; las de lugar: "modesta casa del barrio de Santa Ana", "de Mérida", las de modo: "provisionalmente", y el predicativo: "el más

---

[12]*Op. cit.*, p. 37.

[13]Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez* en Castro Leal, Antonio. *La novela del México colonial*, prol., selec. y notas de..., t. I. México, Aguilar, 1991 (Obras Eternas), p. 805.

solitario y silencioso" se constituyen en "informaciones" que ubican al "nudo" y matizan la acción, pero que solamente son significativas para determinados lectores: ¿La ciudad de Mérida está en España, en Venezuela, en México? ¿Cómo es el otoño en esa latitud? ¿Cuáles eran las condiciones sociales, políticas, urbanas, de esa ciudad en 1796? De la respuesta del lector a estas preguntas, y otras tantas, dependerá una descodificación más o menos específica de las "informaciones" y su mayor o menor pertinencia. Están en el texto cumpliendo una función gramatical, pero no dependen exclusivamente de la lengua, sino, además, de la experiencia del lector y de sus conocimientos geográfico e histórico.

Otro tanto ocurre con los "índices"; la oración subordinada "según me pareció entonces" coloca la narración del hecho en un punto en que la opinión del "yo" que relata ha cambiado; el lector atento se preguntará por qué para ese narrador el "barrio de Santa Ana" no es ya "el más solitario y silencioso de Mérida", pero, más aún, tratará de entender por qué ese "yo" masculino no tiene ahí un alojamiento definitivo en vez de uno provisional.

Los "índices" pertenecen, pues, al campo de las comparaciones paradigmáticas exteriores al texto, aunque son suscitadas por él. Así, los adjetivos "modesta" aplicado a "casa" y "solitario y silencioso" aplicados a "barrio" serán interpretados por cada lector de acuerdo con su experiencia personal; y no será sino cuando el texto le ofrezca mayor número de "informaciones" y los "nudos" se concreten en secuencias reconocibles que ese lector determinará lo adecuado o no de sus comparaciones.

Por ello, las "unidades integrativas" —"índices" e "informaciones"— pertenecen al nivel paradigmático más que al sintagmático del texto. Sin embargo, son solicitadas por las "unidades distribucionales", puesto que sin ellas permanecerían en el limbo de la mera posibilidad. En otras palabras, el adjetivo "modesta" puede ser comparado –como "información" a nivel léxico— con "soberbia", "humilde", "presuntuosa", "sencilla", "altanera", "pobre", etcétera, que existen en el terreno de la posibilidad paradigmática de la lengua. Solamente el

sustantivo "casa" puede especificar que el adjetivo "altanera" no es pertinente en la comparación. A su vez, la frase "modesta casa" abrirá otros "índices" de comparación con "finca", "choza", "hacienda", "cabaña", "palacio", "posada", etcétera, que nuevas "informaciones" aceptarán o rechazarán.

"Informaciones" e "índices" se concretan en el texto de la narración gracias a las "unidades distribucionales" —"nudos" y "catálisis"—, pero existen como posibilidades independientemente del texto que las sugiere. De ello nace la diferencia entre la "información" y el "índice"; la primera se induce de los datos lingüísticos del texto, y, aunque puede ser ambigua o insuficiente, se le puede ubicar con precisión en algún punto del discurso. Por el contrario, el "índice" nunca está explícitamente presente en el discurso, sino en el referente social, biológico, cultural, etcétera, que las "informaciones" designan y sugieren a cada paso.

A partir de estas cuatro clases de elementos narrativos —"nudos", "catálisis", "informaciones" e "índices"— los siguientes incisos detallarán en cuatro grandes secuencias la novela de Eligio Ancona *Memorias de un alférez*, a fin de sustentar de un modo más claro los siguientes apartados de este trabajo. El resumen de los "nudos" intercalará entre corchetes las diversas "catálisis" con el fin de presentar una descripción aproximada de la sintaxis de la obra.

1.1.1. Ramiro de Salazar entre el delirio y la amenaza

Sin un golpe dramático, con la parsimonia descriptiva característica de un buen número de novelas decimonónicas, *Memorias de un alférez* introduce una prolongada "catálisis" con un solo "nudo": "En el otoño de 1796 estaba yo alojado provisionalmente en una modesta casa del barrio de Santa Ana", que servirá al narrador para presentarse a sí mismo y envolver al lector en el marco de sus preocupaciones.

Nudos y catálisis

Primera parte

I. El alférez de dragones, Ramiro de Salazar, se aloja en una modesta casa, en un barrio despoblado de la ciudad de Mérida, en Yucatán. [El aspecto campestre y la vegetación tropical del barrio de Santa Ana contrasta con la vida urbana y sedentaria de Ramiro en la guardilla de la calle de Alcalá, en Madrid.] [En retrospectiva Ramiro recuerda que su tío el tahonero solicitó a Manuel Godoy un puesto en América para su sobrino. Ramiro es enviado a Yucatán como alférez y es bien recibido por el capitán y gobernador general Arturo O'Neill O'Kelli, quien lo instala inmediatamente en su puesto. Con los dragones sirve también Flavio de Sandoval —viejo amigo madrileño de Ramiro—, quien le ofrece compartir su modesta casa en el barrio de Santa Ana, le informa sobre la escasa criminalidad en la ciudad y finca en ello lo sorprendente del asesinato de Lucas de Gálvez, anterior gobernador y capitán general de Yucatán, del que Ramiro ha recibido noticias desde su llegada a la península. Al llegar a la casa, Ramiro nota la carencia de muebles y deciden, él y Flavio, buscar la mejor oportunidad para conseguir algunos]

A las diez de la mañana, el teniente Flavio de Sandoval se presenta ahí para ir con Ramiro a una almoneda pública y comprar a buen precio algunos muebles. Flavio le informa que los muebles subastados son de Balbastro, antiguo intérprete del asesinado Lucas de Gálvez, que a la muerte de su patrón cayó en la ruina y el alcoholismo. Ramiro anuncia a Flavio que comprará alguno de los muebles al precio que sea, pues le intriga el misterioso asesinato y siente curiosidad por la conducta de Balbastro. [Ramiro supone que Balbastro no pudo sobreponerse, por su fidelidad, a la muerte de su amigo y protector.] En la almoneda, Flavio se retira y Ramiro aguarda hasta el final para ofrecer 20 pesos por un escritorio que ha llamado su atención. Otro hombre, alto y enjuto que Ramiro cataloga como un usurero, hace subir el precio del mueble hasta 60

pesos y luego se marcha. [Ramiro supone que se ha dejado engañar por un acreedor de Balbastro que hizo subir el precio en su beneficio.]

Ramiro vuelve a casa con el escritorio y lo revisa detenidamente hasta encontrar un mazo de papeles con las cartas de una mujer comprometida en matrimonio y un fragmento de otra, mutilada. [Se detiene cuestionándose el derecho a "profanar" la intimidad de Balabastro, pero se convence de su buena actuación al perseguir las huellas de un crimen.] La carta mutilada responsabiliza a los anónimos remitente y destinatario del asesinato de Lucas de Gálvez. [En la carta, el remitente asevera que se culpará del crimen a Toribio del Mazo y que solamente el asesinato del gobernador le permitirá al destinatario desposarse con su hija.] Sin percatarse de que ha dejado abierta la puerta a sus espaldas, Ramiro recibe una herida y siente, casi en la inconsciencia, que su agresor intenta, sin lograrlo, despojarlo del papel comprometedor que el alférez ha guardado en bolsillo de su casaca militar.

II. Ramiro de Salazar despierta en una habitación extraña para él. [Cree encontrarse en la guardilla de la calle de Alcalá soñando con partir a América.] [En retrospectiva Ramiro piensa en la promesa hecha a su tío el tahonero de hacer lo posible por ayudar a Antonio de Salazar, preso desde el asesinato de Lucas de Gálvez, quien, como él, viajó a América con la esperanza de hacer fortuna. Rememora el viaje, el recibimiento de Arturo O'Neill, a Flavio, la almoneda, el escritorio y el golpe en la espalda.] Entra una mujer con ropas indígenas que le pregunta por su estado, Ramiro [que la confunde con vestal de teatro] exclama: "¡El asesino!" y la mujer murmura: "Sigue delirando".

Más tarde, la misma mujer, Mónica, regresa a la habitación, al tiempo que Ramiro localiza en una silla su casaca. Pide a la mujer que se la acerque y que se retire; revisa la casaca y nota la ausencia del manuscrito. [Ubicado coetáneamente a su discurso, el narrador describe la contrariedad de Ramiro y califica de "quijotismo" su juvenil deseo de redimir a los inocentes inculpados en el crimen de Lucas de Gálvez.] En una nueva revisión advierte que hay en la casa-

ca una nueva carta, sin firma y escrita con la mano izquierda, en que se le amenaza de muerte si no guarda silencio sobre el fragmento encontrado en el escritorio. [Ramiro siente temor de que quien lo agredió pueda envenenar los medicamentos, de la misma forma en que ha tenido acceso a su casaca.]

Al percatarse de la presencia de otra mujer, esta vez española y de edad mayor, Ramiro esconde el papel recién encontrado. La mujer entra acompañada de un médico y entabla conversación con Ramiro, afirmando que sus heridas han sido causadas por la inadvertencia de otro soldado de su compañía. Ramiro se exalta y desmiente con violencia la afirmación de la dama. El médico ausculta al herido.[Ramiro tiene el propósito de pedirle auxilio pues, por ser extranjero, confía más en él.] Al retirarse la mujer, el médico le informa que se encuentra en la casa de huéspedes de esa dama, la señora Manresa.

III. [Ramiro pasa días de ansiedad. La carta amenazante, la ausencia de Flavio y el desinterés de las autoridades sobre la causa de sus heridas lo convencen de que se encuentra en poder de su agresor. Teme que la señora Manresa, a pesar de haberlo atendido afanosamente, lo envenene.] Unos días más tarde, la señora Manresa le relata que durante su delirio ha dicho poseer un documento que inculpa a los asesinos de Lucas de Gálvez y que no cejará en su intento por liberar a los injustamente encarcelados. [Ramiro decide fingir, pues piensa que la señora Manresa lo interroga para saber el efecto de la carta amenazante.] Al oír esto, Ramiro lanza una carcajada y pide a la dama una disculpa por sus desvaríos.

En un diálogo retrospectivo, la señora Manresa informa a Ramiro: [El teniente Flavio de Sandoval llevó a Ramiro, a las 9 de la noche del día en que fue herido, a esa posada e hizo venir al médico francés para que lo curara ahí. Flavio pidió discreción a ambos y les mostró la carta del gobernador Arturo O'Neill en que se daba por enterado de lo ocurrido; les informó, además, que al anochecer de ese día, durante un ejercicio militar, Ramiro había sido herido en la espalda por la poca visibilidad y que se había golpeado en la cabeza al caer

del caballo, incidente que podría poner en duda la habilidad de los dragones del rey. Flavio de Sandoval se presentó al día siguiente en la casa de huéspedes y fue interrogado por la señora Manresa sobre las delirantes acusaciones de Ramiro, a lo que respondió que el asesinato de Gálvez había preocupado a Ramiro desde su llegada a Yucatán y que él mismo había contribuido a su obsesión al relatarle todos los pormenores. Flavio aprovechó la ocasión para comunicarle su partida a Madrid en misión oficial.]

[Ramiro no comprende porqué Flavio ha urdido la ficción sobre su accidente ni se explica el que haya dado noticia al capitán general O'Neill; sin embargo, se tranquiliza.]

IV. [Durante su recuperación, Ramiro confía cada vez más en la conversadora señora Manresa.] La señora Manresa cuenta a Ramiro una anécdota que no es del dominio público sobre el difunto Lucas de Gálvez:

[Desde su llegada, el gobernador se volvió famoso por sus aventuras galantes, lo que desencadenó una rivalidad con Toribio del Mazo. Ambos asistían con regularidad a la quinta del Rosario, donde Del Mazo ofrecía bacanales y orgías a sus amigos. Una joven viuda, Camila, era motivo de murmuración: ofrecía espléndidas viandas y vinos en sus tertulias sin contar siquiera con la pensión de su marido muerto, por lo que se la creía amante del acaudalado sobrino del obispo, Toribio del Mazo, a pesar de que nunca asistía a las fiestas de la quinta del Rosario. Camila, en una tertulia, solicitó a Del Mazo que la presentase con Lucas de Gálvez, sin conseguir que lo hiciera. Empeñada en conocer al gobernador, Camila se presentó intempestivamente en la quinta del Rosario y solicitó al gobernador el otorgamiento de la pensión de su marido. Durante el almuerzo en la quinta, Gálvez y Camila flirtearon continuamente, lo que hizo suponer a los asistentes que el secreto amante de la viuda había sido ya derrotado. // La vida de Camila continuó sin cambio aparente hasta que una noche dos embozados se acercaron a su casa; uno de ellos, Lucas de Gálvez, entró en ella justo en el momento en que de la sala de visitas escapaba un hom-

bre vestido con ropas elegantes, cerrando tras de sí la puerta de un tocador contiguo. Exaltado, Lucas de Gálvez reclamó a Camila su deslealtad a las promesas hechas; Camila lo tranquilizó asegurándole que el mismo día de su encuentro en la quinta del Rosario envió al "guardado" del tocador una carta en que rompía con él toda relación. Inconforme con esa resolución, éste envió otras tantas y esa noche se presentó a su casa para solicitarle ser admitido nuevamente, petición a la que ella se negaba en el momento en que Gálvez entró en el aposento. Gálvez besó apasionadamente a Camila y se burló repetidamente del hombre oculto en el tocador, hasta que se escuchó el sonido de un arma al ser cargada. Para impedir una escena de violencia, Camila condujo a Gálvez a su habitación. A la mañana siguiente, el acompañante de Gálvez "protestó no haber visto a nadie hasta la hora en que se retiró". // Lucas de Gálvez procuró desde entonces mantener a Toribio del Mazo alejado de Mérida, aunque éste regresaba ataviado como un mayordomo o un administrador de finca. Una noche al regresar a su casa, Lucas de Gálvez recibió en su calesa una herida con un puñal atado a un palo de escoba y murió desangrado al llegar a su casa. Tras el asesinato, Toribio del Mazo fue apresado. Las amistades de Camila y sus pretendientes se retiraron de sus tertulias por temor a verse implicados en el crimen. Conocida por su samaritanismo, la señora Manresa fue llamada por una criada para cuidar a Camila que se encontraba postrada. Después de su convalecencia, Camila contó a la hostelera los hechos ocurridos antes del crimen y le comunicó su decisión de partir de Mérida, por lo que le pidió vendiera todos sus muebles. Antes de hacer la venta, la señora Manresa fue informada, por una de las criadas de Camila, que su señora había partido luego de recibir la visita de un hombre vestido de campesino que le entregó un bolsillo lleno de dinero.]

La señora Manresa informa a Ramiro que nadie ha sabido más de Camila; le recomienda que olvide la historia y recupere la salud.

V. [Antes de dormir, Ramiro rememora lo dicho por la señora Manresa. Concluye que el crimen lo debió planear o cometer el hombre tan cruelmente burlado que se ocultaba en el tocador y que Balbastro debió ser el acompañante de Lucas de Gálvez, por lo que hace el propósito de interrogarlo.] A la mañana siguiente, la señora Manresa entrega una carta a Ramiro, informándole que ha sido depositada por una ventana abierta, como fue entregada la otra. Ramiro reconoce la letra contrahecha e interroga a la hostelera, ella le aclara que fue recomendación del médico no alterarlo con noticias personales. Ramiro lee la carta: [El anónimo remitente propone a Ramiro darle 100 mil reales a cambio del fragmento oculto en el escritorio y le pide que deposite su respuesta en el cepillo de las ánimas de la iglesia principal del convento de San Francisco en la primera salida que haga.]

De inmediato, Ramiro decide escribir un billete en que califica de infame a quien le ha hecho la proposición. [Ramiro hace el propósito de depositar la esquela con la intención de descubrir a quien lo amenaza, pero un día antes de su primera salida recibe la orden de visitar al capitán general Arturo O'Neill.] Ramiro se presenta ante el gobernador y se disculpa por su imprudencia en el entrenamiento, pero O'Neill le hace saber que está enterado de lo ocurrido y trata de persuadirlo para que se olvide del asesinato. Ramiro le informa que prometió a su tío el tahonero hacer lo posible para liberar a Antonio de Salazar, su pariente lejano, de las falsas acusaciones en ese crimen.

Al oír ese nombre, O'Neill informa a Ramiro que su pariente ha muerto en San Juan de Ulúa y le reitera lo inútil de luchar contra el desconocido que lo acecha. Ramiro replica que debe vengar la muerte de su pariente, a lo que O'Neill responde: "La venganza nunca puede ser un deber para nadie"; le solicita que no arriesgue más su vida para que su tío no sufra, además de la de Antonio, la pérdida de su sobrino. Se despiden.

VI. Ramiro se dirige hacia el Convento Grande de San Francisco. [Reflexiona sobre su conversación con O'Neill, pero decide depositar el billete en el cepillo

de las ánimas.] [El narrador plantea los antecedentes históricos del edificio, lo describe y narra su conversión en la ciudadela de San Benito.] Al llegar a la ciudadela, el vigía de la entrada lo reconoce y lo saluda. La iglesia principal se encuentra llena de gente en un oficio solemne, pero Ramiro se dirige sin miramiento hasta el cepillo de las ánimas.

Al llegar al cepillo, advierte la presencia de una hermosa joven que parece mirarlo de soslayo. Embebido en su contemplación, Ramiro recuerda finalmente su propósito y deposita el billete junto con un peso fuerte, mientras finge mirar la representación del purgatorio. Busca nuevamente a la joven, pero ya ha desaparecido junto con la mujer de cincuenta años que la acompañaba. Ramiro pregunta al vigía, pero éste se burla de su ambigua descripción.

Ramiro toma el camino de regreso a su alojamiento. [Se da cuenta de lo descabellada que era su intención de permanecer en la iglesia, y atribuye al encuentro con la joven una mayor claridad de pensamiento para poder liberar a los inocentes y reparar la memoria de Antonio de Salazar, sin correr más riesgos innecesarios e infructuosos.]

VII. Al siguiente día Ramiro vuelve a encontrar a la hermosa joven en circunstancias semejantes. Cuando el oficio solemne termina, intenta seguirla, pero tropieza con el hombre alto y enjuto de la almoneda; piensa en ir tras él hacia la sacristía, pero desiste rápidamente y busca a la joven, quien nuevamente desaparece de su vista.

La mañana siguiente, Ramiro regresa a la iglesia principal, pero solamente encuentra a la mujer de cincuenta años que acompañó a la joven los días anteriores; sale de la iglesia antes del final del oficio y persigue a la acompañante hasta un barrio lejano y pobre, donde la mujer se detiene a descansar.

Ramiro interroga a la mujer sobre la hermosa joven y ella afirma ser su nodriza, que la joven puede ser llamada María y que se mantiene todo el tiempo en su casa, por lo que nadie en Mérida puede dar su domicilio. Ramiro ofrece dos pesos a la mujer; ella los acepta como regalo, pero se rehusa a dar mayores

informes. Ramiro la amenaza con seguirla y preguntar a sus parientes o vecinos sobre la casa en que sirve; la mujer aparenta contrariedad y le propone fingir un encuentro fortuito con María, fuera de la ciudad, en las ruinas de la iglesia de Santa Catarina, a cambio de que no la siga, ni a ella ni a su ama, ni pregunte por su domicilio. Ramiro acepta el trato y fijan el encuentro para la mañana del siguiente lunes. [Ramiro se siente sorprendido por lo elaborado del plan y supone que alguien más puede habérselo sugerido a la mujer.]

Informaciones

Dos grandes áreas agrupan los tipos de "información" que sustentan el relato de esta primera secuencia: la relativa al crimen de Lucas de Gálvez y a la circunstancia histórica, geográfica y cultural en que transcurre la trama, y la que permite a los lectores formarse una imagen respecto a los motivos y comentarios del narrador.

En cuanto a la primera de estas áreas, la diégesis se ubica en el año de 1796, en Mérida, la ciudad principal de la pobre provincia de Yucatán. Flavio da a Ramiro algunos pormenores acerca de las escasas oportunidades para hacer fortuna, pero exalta las virtudes de la población, particularmente sus buenas costumbres. También es él quien le hace el distingo de las castas y le da los primeros informes sobre el crimen de Lucas de Gálvez: El asesinato ocurrió en 1792, cuatro años antes; el intérprete Pedro Balbastro era posiblemente el acompañante de Lucas de Gálvez en sus correrías amorosas, pues contaba con su estimación, a pesar de ser mestizo. Le describe también el deterioro moral de Balbastro y su caída en el alcoholismo. Conjeturando sobre la descripción de Flavio, Ramiro considera a Balbastro una víctima de la desgracia, a consecuencia de su amistad incondicional con Lucas de Gálvez.

Toca a la señora Manresa completar la información sobre los motivos del asesinato al relatar a Ramiro el incidente nocturno en la casa de Camila.

Por su parte, el narrador personaje se encarga de las descripciones bucólicas y de las comparaciones entre el ambiente madrileño y la vegetación tropical, las construcciones y las costumbres sociales imperantes en Mérida. A este respecto, la relación del narrador con otras castas o clases se limita a la mención de "los niños de la cabaña vecina" que corren desnudos por la calle, "dos indios robustos y medio desnudos" que transportan el mueble y a la ambigua descripción de la mujer de cincuenta años que acompaña a María y a la que solamente podemos caracterizar por mencionar que es la nodriza de la joven, empleando para ello una palabra indígena, sin indicar cuál pueda ser. El atuendo blanco caracteriza a los indígenas, pero parece no existir entre ellos una diferencia, ni siquiera entre los sirvientes urbanos y los rurales.

El resto de los personajes son "españoles", como el protagonista, que de acuerdo con la narración se mueven sin diferencias estamentales notorias, aunque son identificables por su vestimenta. Entre los civiles la vestimenta corresponde sobre todo a las diferencias entre los citadinos y los campesinos.

Por momentos, el narrador parece dislocarse del personaje, lo cual le permite juzgar desde el presente extradiegético la conducta de Ramiro. Esa dislocación, no siempre evidente, le permite introducir descripciones como la de la "calesa", acotaciones como el asombro del personaje por las mujeres hermosas al no haber cumplido 25 años o digresiones acerca del costo de la mano de obra y la abundancia de maderas finas, con que acentúa desde el presente extradiegético lo atinado o desatinado de la conducta del protagonista. En otro caso, la dislocación evidente le permite introducir una detallada historia sobre el Convento Grande de San Francisco y su conversión en la ciudadela de San Benito, que parecería del todo inverosímil en boca de un recién llegado a Yucatán, como el alférez Ramiro de Salazar.

Índices

Varias "catálisis" permiten al lector identificar las motivaciones y las expectativas de acción de Ramiro de Salazar. Las retrospectivas del protagonista respecto a su pasado inmediato, su relación con Antonio de Salazar y su deseo de hacer fortuna en América nos lo presentan como un joven deseoso de conseguir un sitio dentro de su comunidad por adopción; que idealiza en los otros personajes sus valoraciones morales y su emotividad. A ello obedece su atención a los consejos de Flavio de Sandoval, joven un poco mayor que él y su superior en los dragones, quien, además de su benefactor al ofrecerle una casa y rescatarlo tras el atentado, lo instruye en cuanto al orden social de la provincia y al empleo más adecuado de sus recursos económicos.

No obstante, el futuro relativamente estable en la compañía de dragones y las esperanzas de mejoría de Ramiro se ven muy pronto frustradas por el atentado contra su vida. Esta nueva situación lo deja en un estado de desamparo, pues no cuenta ya con la protección ni los consejos de Flavio. Herido, parcialmente inmóvil y desconcertado, Ramiro da rienda suelta a sus fantasías paranoicas hasta que una nueva benefactora, la señora Manresa, consigue, con sus atenciones, cuidados e informes, devolverle la confianza.

A pesar de ello, la cualidades básicas del personaje no han sufrido alteración. Su propósito de descubrir a los asesinos de Lucas de Gálvez permanece inalterado, al igual que su carácter impulsivo e idealista. Así, mientras que en la almoneda es capaz de gastar 60 pesos —de los 80 obsequiados por su tío—, en el Convento Grande de San Francisco sustituye la persecución del hombre alto y enjuto por la de María, sin emplear más justificación que el atisbo de una expectativa.

Por otra parte, Ancona dota a su personaje de una capacidad reflexiva, que si no se manifiesta del todo en sus acciones, sí se expresa al través de su continuado monologar sobre los acontecimientos. Las suspicacias de Ramiro ante la señora Manresa —cuando cree que ésta pretende delatar sus intenciones al ase-

sino de Gálvez—, sus argumentos ante el gobernador y capitán general O'Neill y su curiosidad desmedida ante todo lo que atañe al asesinato dan verosimilitud al personaje, al presentarlo como un joven inexperto, aunque observador. Menor crédito merecen las retrospectivas del narrador personaje respecto a su vida en la península ibérica: su imprecisa orfandad, su nombramiento como alférez de dragones arrancado por su tío el tahonero directamente a Manuel Godoy, sus vagos recuerdos de espectáculos de teatro griego clásico o las intangibles descripciones de una guardilla en la calle madrileña de Alcalá.

El resto de los personajes están bien delineados a partir de sus acciones; un fraternal abrazo y la conveniencia de un provecho mutuo para definir la relación entre Ramiro y Flavio; las atenciones y la parlanchinería para tipificar a la señora Manresa; la lejanía y el descreimiento en el médico francés; la flexibilidad y la precisión en los argumentos del gobernador Arturo O'Neill, y la tortuosidad en el diálogo con la acompañante de María, constituyen muestras claras de la capacidad de Ancona para dotar de individualidad a sus creaturas de ficción.

De este modo, en la primera parte analizada, la novela plantea un conflicto inesperado en la vida de Ramiro de Salazar, para quien una acción aparentemente intranscendente está a punto de costarle la vida. Tras su recuperación, y con un mayor conocimiento de los hechos que pretende reconstruir, el proyecto de acción de Ramiro de Salazar se bifurca en el aplazamiento de su motivación inicial y la obtención de un nuevo objetivo: el encuentro con María.

1.1.2. Balbastro y María en el drama de Ramiro

Tras plantear el enigma en los primeros capítulos de la novela, en el segundo cuarto, el encuentro del personaje narrador con María postergará su resolución, pero al mismo tiempo ampliará las capacidades dramáticas del personaje. Así, frente a la angustia permanente de los primeros capítulos, Ramiro de Salazar

desarrollará su faceta erótica, con lo que la tensión del relato se bifurcará ampliando, por una parte, la escala emotiva del personaje y retroalimentando, por otra, el suspenso en la trama. Dos personajes representarán esta duplicidad narrativa. María encarnará el objetivo amoroso de Ramiro, con ella encontrará la seguridad para atenuar su angustia. Enamorado primerizo, gozará en compañía de María la realización de sus fantasías pastoriles, ubicadas en el Nuevo Mundo.

Como una antítesis, Balbastro se transformará poco a poco en el lado oscuro de la colonia yucateca; ebrio, desaliñado, mestizo y en la ruina, Balabastro es el camino al conocimiento del crimen que obsesiona a Ramiro. Sin que el propio narrador personaje lo sepa, se verá colocado en un triángulo amoroso, deseando el conocimiento que posee su rival e impidiéndole, al mismo tiempo, la obtención de la prenda por la que lucha.

Nudos y catálisis

VIII. [Ramiro monologa sobre la alegría y la esperanza que le produce la cercanía de su encuentro con María.] La señora Manresa bromea con Ramiro, conjeturando que el motivo de su alegría es la carta remitida, según ella, por una dama. [Ramiro piensa que el asesino debe conocer ya el billete depositado en el cepillo de las ánimas.]

Vestido como cazador, Ramiro sale al amanecer hacia Santa Catarina; aguarda a María mientras observa el deterioro de las ruinas. Al ver la calesa de la joven, se oculta; escucha que al descender María y su acompañante, una mujer desconocida, hablan en lengua indígena. Ramiro da un rodeo y se presenta a la entrada a las ruinas; María se sorprende y se sonroja. [El joven enamorado no puede recordar los discursos vehementes que ha preparado y comienza a angustiarse ante el prolongado silencio.] Ramiro solicita autorización para quedarse, María hace un gesto de repulsión ante la escopeta y Ramiro

aprovecha el momento para entablar conversación sobre su infancia en el campo, haciendo énfasis en "el idilio de los pajarillos". [El narrador califica como pedante el tópico común, pero se vale de ello para exaltar lo fresco e ingenuo en las personalidades de María y Ramiro.]

Siguiendo con la conversación, Ramiro diserta sobre la libertad del amor silvestre y hace la crítica de los matrimonios acordados. María se sonroja y luego su semblante se trastorna. Ramiro pide disculpas y avanza hacia ella. Tras enjugarse algunas lágrimas, María se confiesa conmovida por el discurso de Ramiro; luego se dirige al carruaje; Ramiro la sigue y acuerdan verse lunes y jueves de cada semana.

IX. En su lecho, Ramiro recuerda la entrevista. [Considera un fracaso el no haber declarado su amor, pero reconoce ser agradable a María; cree un error el mencionar el tema del padre autoritario y los matrimonios arreglados, por lo que se propone ser más cauto en tratar de revelar el secreto que oculta María.] En su siguiente entrevista, Ramiro espera a la joven en la entrada de la ruinas y le ofrece su mano para descender de la calesa; ella acepta "entre ruborosa y confusa". [Las entrevistas continúan; los jóvenes, como en la primera, llevan a cabo "todas esas frívolidades que constituyen la delicia de dos personas que se aman". En una de ellas, Ramiro llama a María por su nombre; ella parece contrariada y molesta, pero admite ser nombrada de ese modo.] [El narrador recuerda su deseo de complementar esa felicidad confesando su amor y su resolución de hacerlo en la siguiente entrevista.]

Totalmente restablecido de sus heridas, Ramiro requiere, de su baúl en la casa de Santa Ana, algunos documentos para reincorporarse al servicio; su hostelera le da la llave que le hubo dejado Flavio. Ramiro se dirige a la casa. [En el camino, el joven desea encontrar también las cartas de mujer que ha dejado junto al escritorio.] En la casa, Ramiro encuentra los restos del escritorio destrozado. [Conjeturando, reconstruye la escena del atentado en su contra: El asesino lo hirió por la espalda con su espada, destrozó el escritorio con un leño

buscando la carta, al no encontrarla ahí, quiso quitar a Ramiro su levita. En ese momento, debió llegar Flavio, por lo que el asesino escapó hacia el patio dejando huellas de sangre dentro de las habitaciones, plantas pisoteadas en el patio y algunas piedras derribadas en el callejón oscuro tras la casa.]

Ramiro recoge la única carta de mujer que no fue sustraída y *El arte del idioma maya*, luego busca sus papeles en el baúl y descubre una carta —escrita, como las anteriores, a mano izquierda— en que el remitente confirma haber recibido la negativa de Ramiro, lo reconoce como una persona honorable y le recomienda siempre llevar consigo la carta comprometedora. Finalmente, Ramiro regresa a la hostería. [Durante el trayecto, medita sobre la amenaza, pero pronto lo distrae el pensamiento de su próxima entrevista con María.]

X. [El narrador recuerda el escenario de la declaración amorosa ante María: El sol naciente, Ramiro apoyado en un muro, de frente a la entrada de las ruinas; María, sentada a la sombra sobre una columna rota, y Juana, su acompañante, observando a su ama desde lejos. Un ave intenta refugiarse en las ruinas, pero escapa al percibirlos.] Ramiro confiesa su amor a María; ella lo escucha en silencio y comienza a llorar, respondiéndole que no puede amarlo y dejando entrever cierta culpabilidad. [El narrador describe a María en estado de turbación total, mostrando su "amarga ironía" y "dolorosa resignación".] María comienza, alegando ser indigna de ese amor, una respuesta negativa, pero el llanto la detiene; Juana se acerca a su ama, pero la joven la tranquiliza y la hace permanecer a distancia. Pretendiendo saltar sobre los estigmas sociales, Ramiro replica aduciendo que confía en quienes "traen de Dios la ejecutoria de su nobleza" y ante la actitud de María se convence y afirma que ella corresponde a su amor. [El narrador reitera la postura de Ramiro, de espaldas a un alto muro.]

Inopinadamente, Ramiro ve la sombra de una cabeza proyectándose entre él y su interlocutora. María se espeluzna ante el intruso y atrapa a Ramiro para que no lo siga; le suplica por el amor que se han declarado que lo deje ir.

Al oír el galope de un caballo que se aleja, María permite a Ramiro salir de las ruinas; éste pregunta al cochero sin recibir respuesta, por lo que María le informa que tampoco habla español. La joven deja en duda la posibilidad de otra entrevista y se niega a que sea en el mismo sitio, puesto que ya han sido sorprendidos en él.

XI. [Ramiro, retomando la tópica de la imposibilidad del amor pleno, reflexiona sobre la equívoca reacción de María ante el hombre que huyó; ve en él a un rival, pero no puede darle el papel ni de un familiar ni el de un pretendiente aceptado o de un marido, pues en cualquier de esos casos su respuesta habría sido desafiarlo.] [Ramiro repite varias veces su viaje a Santa Catarina, visita diariamente las ruinas, busca a María en templos y corridas de toros, pregunta por ella a vecinos y conocidos de la ciudad, pero nadie la conoce. Ramiro entra en un estado de depresión obsesiva.]

Vagando por el barrio de San Cristóbal, Ramiro encuentra a la supuesta nodriza de María y la interroga sobre la joven y acerca de su ausencia en Santa Catarina. La "nana" responde que María se ha negado a salir, y propone a Ramiro convencer a la joven para que, engañada, tenga una entrevista vespertina con él en las ruinas al día siguiente. [Ramiro describe el aspecto de la iglesia en ruinas, la lozanía y vigor de la vegetación en la época de lluvias y su contraste con la estación anterior. Ubica la descripción a las cuatro de la tarde.] María se presenta un cuarto de hora antes del crepúsculo y se muestra renuente a entrar de noche en la ciudad. Ramiro sólo puede conseguir la promesa de la joven para verse al día siguiente.

En su siguiente encuentro, María comunica a Ramiro su esperanza en que le podrá corresponder algún día; no obstante, le anticipa también que posiblemente tendrá que solicitarle un sacrificio penoso.

XII. Ramiro nota la vacilación y la urgencia de María por partir antes del ocaso; sin embargo, el cochero ha dejado pastar libremente al caballo. María re-

prende con dureza al cochero y solicita el auxilio de Ramiro, quien hace regresar a la bestia. La noche los sorprende en la ruinas. Ramiro emprende el regreso inmediatamente después que María, pues se avecina una tormenta. [Describe su afición a reflexionar en la soledad y la oscuridad de la noche.]

Un ruido repentino sorprende al joven, que es cegado con una venda, amordazado, atado de pies y manos, y luego transportado por la foresta sin poder resistirse. Puesto en tierra, varios individuos registran su ropa y lo despojan de algunas monedas y de todos sus papeles, pero no de su reloj. [Ramiro atribuye el rapto al asesino de Gálvez y supone que morirá en sus manos.] Luego del registro, Ramiro es apoyado en una piedra. Trata de liberarse, pero comprueba que es imposible. [Lamenta su suerte al saberse "ciego, mudo e inmóvil".] Escucha ruido de pasos, se incorpora, pero es sujetado y llevado en vilo, tras lo que él supone un nuevo registro sobre sus pertenencias. [Considera que lo apartan aun más del camino para darle muerte y sepultarlo.] Tras ser depositado en otra piedra, Ramiro escucha que sus captores se alejan, mas no percibe el rumor de ramas al quebrarse. Escucha un murmullo, que luego distingue como una conversación entre dos mujeres. [Piensa que puede ser rescatado, pero se desmiente al creerse oculto por la maleza.] Ramiro se incorpora y brinca; las mujeres lanzan un grito. Ramiro se arrodilla para ser desatado por una de las mujeres, la "nodriza" de María, que lo reconoce, mientras la otra, Juana, alumbra un paraje singular del camino a Santa Catarina.

[Ramiro no comprende el comportamiento de sus raptores.] Interroga con desconfianza a la "nodriza" sobre su aparición en el lugar y ella responde ir en busca de un medallón extraviado por María en las ruinas. A su vez, la mujer considera inverosímil la historia del joven. Las mujeres se encaminan a las ruinas y Ramiro retorna a Mérida a las 10. Al registrar sus ropas descubre un nuevo billete en que el remitente le reclama no haber seguido su consejo y lo amenaza de muerte si no accede a entregarle la carta antes de un mes. [Ramiro se propone ser más cauto, ante el poder de acción de su enemigo.] Tarda en conciliar el sueño y duerme hasta las 9 horas del día siguiente.

XIII. A las cinco de la tarde, el alférez sale a caballo hacia Santa Catarina, ataviado con su espada y dos pistolas. María llega media hora después que él en compañía de la "nodriza". [Ramiro se percata de que la mujer intenta participar de la conversación y que María se halla cohibida ante la otra.] A pesar de que Ramiro se opone, la "nana" relata ante María el incidente de la noche anterior y que, al llegar con Juana a las ruinas, sorprendió la conversación de los asaltantes, cuyo jefe, según oyó, buscaba una carta de mujer. Ramiro intenta replicar, pero la "nodriza" finaliza su discurso solicitando a Ramiro una explicación para María. Luego se retira para buscar el medallón.

[El alférez nota que la joven sigue abstraída y siente despecho al no recibir el reproche de sus celos; sin embargo se tranquiliza pensando que María no desconfía de él.] Ramiro explica que la carta solicitada no se refiere a nadie que él conozca. La "nodriza" interviene para insistir en la presentación de la carta y luego finge seguir buscando. María se incorpora y suplica a Ramiro que entregue la carta como prueba de que la ama. El joven se dice imposibilitado de revelar el secreto de esa carta; ella replica que de ello dependen sus vidas y el futuro de su amor. Al volver la vista, luego de cerciorarse que la "nodriza" se halla lejos, Ramiro encuentra a María suplicándole de rodillas por la carta, la ayuda a incorporarse y regresar a su asiento, totalmente abstraída. [Ramiro desea que la "nodriza" regrese para que María controle su arrebato pues "las lágrimas de la joven me hacían un daño que no podía evitar".]

El alférez revela a María el contenido de la carta y su relación con el asesinato de Gálvez; la joven intenta levantarse y cae desplomada, "presa de una convulsión nerviosa". Tras un grito de Ramiro, la "nodriza" regresa; mientras, María pronuncia en su delirio: "¡Él no me ama... no me ama!" La "nana" pide a Ramiro que se retire; éste decide dar un rodeo y regresar cuando la joven se haya repuesto. [El alférez duda entre prometer la entrega del documento cuando lo obtenga de Flavio o procurar otra forma de tranquilizar a María.] En la

distancia, Ramiro escucha la partida de la calesa, pero monta su caballo cuando ya el carruaje entra en la ciudad, mucho antes del atardecer.

XIV. [Transcurren varias tardes sin que María aparezca en Santa Catarina. Ramiro confía en que ella perdonará no cumplir con su exigencia y en lograr convencerla con su elocuencia.] [El alférez se persuade para actuar ante la amenaza suscrita por su agresor y determina visitar a Balbastro para obtener el nombre del asesino de Gálvez, ofreciendo hacerse cargo de la denuncia.] De mañana para encontrarlo lúcido aún, el alférez Ramiro de Salazar visita a Balbastro, lo escucha conversar en el interior de su arruinada casa. Balbastro le permite entrar; sobre la mesa queda un mazo de cartas; entablan conversación. [Para el alférez, la imagen del mestizo no corresponde con la del "amigo fiel y generoso que lloraba a su protector hasta seis años después de su muerte".] Luego de revelar sus intenciones de no comprometerlo, Ramiro hace saber que posee el fragmento de carta oculto en su escritorio y promete devolvérselo a cambio de que le comunique lo que sabe. Balbastro lo invita a beber e inicia su relato:

[El destinatario de la carta era un joven pobre, con una "instrucción poco común en los criollos", enamorado de una joven aristócrata de Mérida. Resuelto, se presentó en su casa, pero fue abruptamente despachado por el padre de la joven. No obstante, "una noche" en la calle, el viejo padre solicitó sus servicios para matar a un hombre a cambio de la mano de su hija. El muchacho, indeciso, le requirió pruebas de ser aceptado, cartas de amor que le fueron entregadas en sucesivas entrevistas nocturnas con el futuro suegro. En ellas, el viejo reveló su intención de asesinar al capitán general Lucas de Gálvez y propuso al muchacho un plan para culpar del crimen a Toribio del Mazo.// Convencido del amor de la joven, el pretendiente pidió una prueba legal —la carta oculta en el escritorio— para realizar el homicidio. Con dinero del viejo, el enamorado compró ropas y montura semejantes a las de Toribio del Mazo e hizo con dos cómplices los preparativos para enterrar el caballo y permitir la fuga del mata-

dor una vez que se realizara el crimen.// Ejecutado el asesinato de acuerdo con las instrucciones del viejo, el muchacho pidió la mano de la joven, sin obtenerla, no obstante haber transcurrido más de cinco años desde aquellos sucesos.]

Balbastro, ya ebrio, es incapaz de continuar la narración. El alférez intenta averiguar el origen de los informes haciendo suposiciones que exculpan al exintérprete. Éste las confirma, pero se niega a comunicar a Ramiro los nombres del instigador, su hija y el muchacho enamorado. En ese momento, los dos compañeros de Balbastro que han permanecido en la cocina irrumpen en la habitación esperando que aquél dirima una disputa de juego. El alférez aprovecha la distracción para salir de la casa.

XV. [El narrador evalúa la decepción de Ramiro al ver a Balbastro más deseoso de recuperar la carta que de hacerle justicia a su protector.] [Ramiro considera la posibilidad de entregar a los jueces al exintérprete, pero desiste al pensar que lo torturarán por ser plebeyo. Recela, además, de las posibles acciones de su enemigo oculto.] "Una tarde", durante una procesión solemne, el alférez recibe, sin ver al mensajero, un papel en que su enemigo lo conmina a no visitar más a Balbastro y le previene de un ataque mortal en esa casa. Recuerda a Ramiro que ya sólo tiene quince días para regresarle la carta.

[Ramiro decide dar un paso preparatorio para provocar que Balbastro sea interrogado.] Valiéndose de su amistad con el alcalde Anastasio de Lara, se dirige en su compañía al barrio de la Mejorada. Durante el trayecto, le refiere su conversación con el exintérprete y su sospecha de que conoce a los asesinos de su protector. Ya en la casa, Ramiro y el alcalde interrogan a Balbastro sobre el asesinato de Gálvez; el exintérprete se disculpa achacando a su alcoholismo todos sus dislates. Ramiro trata de disuadirlo refiriéndole las desgracias de los encarcelados injustamente por el crimen. Desesperado ante la nueva negativa, Ramiro busca en una alacena otra botella para embriagar a Balbastro. Ahí encuentra un papel con la misma letra de la carta comprometedora. Ante el alcalde, acusa al exintérprete de mantener contacto con el asesino. Anastasio de La-

ra pide a Ramiro que no precipite sus juicios y, a instancias de Balbastro, charla a solas con él, mientras el alférez aguarda fuera de la casa.

Al salir el alcalde y abordar el coche, informa a Ramiro que solamente han acordado una cita en la casa de *Locutus* –amigo de Balbastro—, cercana a la iglesia de San Cristóbal. El alférez declara que eso debe ser una treta de Balbastro para ganar tiempo o un medio para, luego de confesar, ir a refugiarse en la iglesia. El alcalde duda que Balbastro pueda urdir un plan de escape. Pero, por otra parte, solicita a Ramiro alguna prueba sobre lo dicho en la conversación o algo más que la carta de la alacena para implicar al exintérprete con los asesinos; éste, no obstante, admite no poder hacerlo. Finalmente, ambos se despiden al llegar a la casa del alcalde.

Informaciones

En el desarrollo del final de esta primera parte de la obra, las informaciones adquieren un valor marcadamente indicial relacionado con el papel antitético de María y Balbastro, como la aliada y el antagonista del alférez Ramiro de Salazar.

María posee agilidad, belleza y espontaneidad, evidenciadas por "una mano suave y perfumada, que hubiera podido servir de modelo al artista más exigente".[14] Por su belleza[15] y su conocimiento de la lengua indígena, este objeto amoroso representa para Ramiro su incorporación en plenitud a la vida colonial: "María y yo éramos dos zagales enamorados a quienes sólo faltaban las ovejas y el cayado".[16] Estas informaciones colocan al personaje narrador en las tópicas propias del Siglo de Oro hispánico, lo que concuerda con la ambigua descripción libresca de los ambientes: pájaros y conejos entre ruinas envejecidas

[14]*Op. cit.*, p. 859.

[15]"...iban a fijarse en mí, por largos intervalos, sin duda, sus grandes ojos azules..." *Op. cit.*, p. 854.

[16]*Op. cit.*, p. 860.

o "las enredaderas habían revivido y ostentaban sus flores blancas, rojas o azules sobre las piedras y los arbustos que habían aprisionado en su desarrollo".[17]

Aunque justificadas por el origen montañés del protagonista,[18] las descripciones imprecisas de la vegetación y la fauna local, más que estar relacionadas con la verosimilitud, cumplen su propósito al vincularse con el devenir psicológico del narrador personaje. En las primeras entrevistas de Ramiro y María, las ruinas de Santa Catarina presentan un aspecto desolado y árido que lentamente se vigoriza al acercarse la temporada de lluvias; al inicio, sus entrevistas son matutinas y más tarde vespertinas; lo que posibilita el asalto a Ramiro, pero al mismo tiempo enmarca los progresos eróticos en sus relaciones con María. La noche sorprende a Ramiro en soledad, como más tarde permitirá la huida de los amantes. La duplicidad funcional de este transcurrir hacia la noche ha sido ya propuesta en el final del primer cuarto de la obra, cuando Ramiro, al concertar con la "nodriza" ciertas condiciones para la entrevista dice:

> —A las que gustéis —respondí yo recordando ciertas novelas en que se hace ir a los conspiradores o a los amantes con los ojos vendados hasta el lugar misterioso en que los dejan sus conductores y donde solamente se les permite descubrirse bajo juramento.[19]

Conspirador y amante, Ramiro acepta de antemano las circunstancias de su relación y tácitamente admite su asalto como requisito para obtener el amor de María. Así, la relación amorosa se transforma en una conspiración para descubrir la personalidad del instigador en el asesinato de Gálvez. A lo largo de la segunda parte de la obra, María asumirá abiertamente su función de aliada del protagonista y su papel de objeto amoroso quedará en un segundo plano.

Igualmente paulatino será el reconocimiento del equívoco Pedro Balbastro, que de posible aliado mutará en antagonista y rival de Ramiro, sin que él ape-

---

[17]*Op. cit.*, p. 872.

[18]*Op. cit.*, p. 857.

[19]*Op. cit.*, p. 852- 853.

nas se percate de ello. A seis años de ocurridos los sucesos de su relación y a casi uno de ocurrida la almoneda en que Ramiro adquirió su escritorio, Balbastro será finalmente requerido por la justicia. En contraposición a María, el exintérprete y confidente de Lucas de Gálvez es descrito como:

> El hombre que tenía delante de mí era de aspecto poco agradable. Había no sé qué de repelente en su frente deprimida, en su pelo tieso como la cerda y en sus ojos que parecían lastimar cuando miraban. Su color cobrizo revelaba que sus ascendientes europeos no habían tenido repugnancia en mezclar su sangre con la de los mayas. Gastaba un traje de algodón mugriento, y esto, unido a la capa de grasa que barnizaba su cutis, indicaban que no era el aseo su virtud dominante.[20]

Sucio y ebrio, Balbastro magnifica la perspectiva etnocrática del narrador, patente también en la descripción de Juana, la sirviente de María, a la que califica como "descendiente degenerada de los ilustres mayas".[21] La misma desconfianza le inspira la supuesta nodriza de María porque, al igual que Balbastro, "a su conocimiento del español unía cierta socarronería y malicia, de que me había dado hartas pruebas".[22]

Revelado posteriormente como el extraño que interrumpe la conversación entre los amantes y como uno de los ejecutores del asalto a Ramiro, Pedro Balbastro es ya, al final de la primera parte de la novela, la línea de sombra que marca los límites entre las expectativas del alférez y las verdades fatales que le esperan.

---

[20] *Op. cit.*, p. 888.

[21] *Op. cit.*, p. 864.

[22] *Op. cit.*, p. 880.

En concordancia con las reminiscencias pastoriles de sus encuentros con María, pero en oposición a sus prejuicios sociales y étnicos, el joven alférez frecuenta asiduamente el tema del derecho natural frente a la imposición familiar, primero en relación con la emoción erótica: "con esa libertad, con ese derecho, con esa obligación de amar que la naturaleza ha impuesto a todos los seres",[23] y un poco más adelante —desde la perspectiva del narrador— en contradicción con las convenciones sociales:

> La excesiva civilización aja los sentimientos más delicados en el corazón del hombre, y no pocas veces se ha observado que en lo que encuentra belleza y verdad el habitante de los campos, no halle más que ridiculez el habitante de las grandes ciudades.[24]

De ahí que "en una ciudad de veinticincomil habitantes, a lo sumo",[25] la "socarronería" de la "nodriza" y el disimulo de Balbastro resulten cualidades casi antinaturales entre los pobladores, que sirven, no obstante, para tipificar a los mestizos.

Joven sensible, hábil soldado, amante del dibujo de la naturaleza, Ramiro de Salazar reivindica con sus afirmaciones un individualismo aristocrático que supone para sí los derechos que no reconoce en otros. Su amistad con Flavio de Sandoval y con el alcalde Anastasio de Lara está legitimada por esta igualdad espiritual, amén de su pertenencia a estamentos sociales reconocidos. Asimismo, Ramiro concede a María, más por sus características físicas[26] que por los informes que de ella posee, el mismo reconocimiento de igual. Pero no puede

---

[23]*Op. cit.*, p. 857.

[24]*Op. cit.*, p. 858.

[25]*Op. cit.*, p. 870.

[26]"¡Ella estaba allí, más bella, más arrebatadora, más espiritual que nunca!" *Op. cit.*, p. 848 y ss..

hacer otro tanto por Balbastro, ya que socialmente es un "plebeyo" y el alcoholismo ha relajado su moralidad y su inteligencia.

Sin embargo, Ramiro se sabe sujeto a poderes informales cuyo conocimiento no alcanza. Ignora la identidad de su agresor y considera una injusticia la condena impuesta a su difunto primo. Así, al verse desvalido ante sus raptores no puede dejar de exclamar: "no quedará huella ninguna del mísero aventurero que vino a probar fortuna en el Nuevo Mundo".[27]

Afincado en esos preceptos, propios del "honor" hispánico, Ramiro de Salazar ejemplifica, como personaje, un buen número de las contradicciones más o menos evidentes en la sociedades decimonónicas de América Latina y la visión positiva de la realidad que manifiesta, por ejemplo, en la reconstrucción, a través de indicios, de su atentado en la casa de Santa Ana, ocurrida con un mes de diferencia.[28]

Frente a ese afán racionalista, la indiferencia del narrador personaje ante las coincidencias y concurrencias entre la situación de María y el relato de Pedro Balbastro delatan el propósito de hacer de la novela un enigma, cuya resolución derrumbará algunas suposiciones planteadas por el relato, pero dejará en pie las valoraciones más recalcitrantes.

1.1.3. "La novia de Balbastro"

Este título, que da nombre al quinto capítulo de la segunda parte de la obra, determina mejor que ninguno el propósito explícito en el tercer cuarto de esta novela. Dentro de la lógica enigmática de la narración, la identidad de esta joven determinará la de su padre y, por tanto, la del asesino de Lucas de Gálvez. En este punto de la obra, la bifurcación dramática recobra su unidad y confronta al protagonista con sus dilemas esenciales: ¿cuál es el límite entre la voluntad

[27] *Op. cit.*, p. 877.
[28] *Op. cit.*, pp. 862-863.

individual y el deber social?, ¿donde acaba el derecho natural y comienza la obligación moral?

Nudos y catálisis

Segunda parte

I. [Ramiro rememora su conversación con Balbastro y la otra, en presencia del alcalde de Lara.] [Sintiéndose a merced de su enemigo, el alférez considera inútiles sus precauciones, pues piensa que puede ser asesinado en el cuartel, en la calle o en la hostería. Continúa sus visitas a Santa Catarina, busca a la "nodriza" sin dar con ella en el barrio de San Cristóbal; al no tener noticia de María, teme que le guarde rencor por no haber accedido a entregarle la carta.] "Una noche", a las siete treinta, la señora Manresa anuncia a Ramiro que lo busca una mujer mayor, sirviente en alguna casa rica. Ramiro hace entrar a Juana, quien le entrega un devocionario. El joven revisa el libro esperando encontrar algún papel, pero sólo encuentra en la hoja marcada por el cintillo verde rastros de lágrimas y pequeñas marcas sobre algunas letras. Las transcribe y lee el mensaje "Esta noche a las doce en la plaza de San Juan. Id a caballo y llevad un carruaje o una litera."[29]

Tras la revisión del libro han dado la nueve. [El alférez, después de reflexionar en el mensaje, se siente feliz, pues María le demuestra amor y perdón, y le propone un rapto que lo alejará de Mérida y de su enemigo oculto, entrelazándolos con los "vínculos indisolubles de la complicidad".[30] Su caballo aguarda en el patio y decide alquilar una litera para no llamar la atención. Antes de partir, duda si será una treta de su perseguidor, pero se decide al haber visto el devocionario en manos de María y considerar imposible la traición de Juana.]

---

[29]*Op. cit.*, p. 903.

[30]*Op. cit.*, p. 903.

Reúne el poco dinero que posee. [Piensa en su falta, por ausentarse sin permiso, al orden militar, mas desecha la idea, pues estará lejos si lo juzgan por deserción.] Al dar las diez en las cercanías de la plaza de San Juan, Ramiro alquila, sin saber por cuánto tiempo ni hacia dónde, una litera pagando quince días por adelantado. Con la litera ya lista, al cuarto para las doce, parte hacia la iglesia por una calle lateral, pidiendo al conductor que vaya directamente y se oculte frente a la sombra del templo. Al ver llegar a dos hombres, se dispone a atacarlos, pero uno, vestido a la usanza del pueblo, huye dando un grito, y el otro lo llama por su nombre. Realmente es María, que se disculpa ante él por su atrevida acción y presenta a Juana. [Ramiro siente decepción, pues esperaba viajar solamente en compañía de la joven.] Las mujeres suben a la litera, que se dirige en dirección a la Cruz de Gálvez.

II. Ramiro toma precauciones para no despertar sospechas; innecesarias, pues nadie los sigue. Al llegar a la Cruz de Gálvez, indica al conductor acercarse al pueblo de Motul; entabla luego conversación con él, pero la interrumpe al creer que María duerme en el vehículo cerrado. Al cambiar de dirección, María lo llama y bromean sobre la ficción —que Ramiro ha inventado para el conductor— de ser dos amigos que quieren tomar por sorpresa a otro; conversan luego como lo harán durante todo el trayecto. [El narrador recuerda con nostalgia sus impresiones en el camino y el rostro de María, alumbrado por la luna, entre las cortinas de la litera.]

Con el amanecer llegan a una hacienda a la que María se rehusa a entrar; sin embargo, el mayoral indígena les indica que el administrador está ausente, por lo que María admite hacer alto, aunque advierte a Ramiro que lo hará vestida de mujer. Ramiro informa entonces al mulero que lo acompañan dos mujeres; a lo que éste responde burlonamente que está enterado y no cuestiona más a Ramiro. En la sala de la hacienda, María y el alférez conversan; él espera que ella revele el motivo de su huida, pero sólo le suplica que no la desprecie. Ramiro hace un discurso sobre la necesidad de escapar de la tiranía que prohibe el

amor, para avalar su opinión de que, tras el rapto, sus parientes la perdonarán cuando se acuerde el matrimonio. María replica: "Esos hombres... preferirían verme deshonrada en mi casa que con honra lejos de ella."[31]

Tras formar un plan para llegar a Filadelfia —donde vive una pariente lejana de María— y comprometerse, al llegar allá, en matrimonio, toman un desayuno frugal. Para descansar, las mujeres ocupan las habitaciones y Ramiro va a dormir al pajar, con el mulero, donde lo instala un "obsequioso mayoral".[32]

III. Junto con el conductor de la litera, Ramiro planea un itinerario que, en "zigzag" entre el Este y el Oeste, los lleve al Norte, viajando de noche y descansando durante las primera horas de la mañana. Poco después de medio día, las mujeres y el alférez parten de la hacienda. Al hacerlo, Esteban, el administrador que ha regresado, desde una ventana se percata de la partida. Ramiro se entera del nombre del administrador al comentar con el conductor su impresión de que lo conoce de otra parte. [El narrador informa que al tercer día, media hora antes del alba, llegan a un pueblo de indígenas, a dos millas de la costa; un pequeño caserío en pleno bosque.] Prontamente reciben alojamiento de dos ancianos, Francisco y Petra, que les ofrecen comida y alojamiento, en una habitación a las mujeres y a los hombres en la cocina ubicada al fondo del terreno. Ramiro convence a María de aguardar ahí, mientras él busca fletar un barco en la costa; ella consiente, pero le pide aguardar al día siguiente. Antes del amanecer, María da dinero al alférez arguyendo que Juana no lo cree seguro en sus manos. Ramiro encuentra algunos pueblos costeros hasta llegar, a las siete de la mañana, al único donde, según informes de Francisco, podía encontrar embarcaciones costaneras. [Ramiro tiene noticia de los problemas arancelarios que originan el contrabando en la costa oriental.] A las nueve llega a un puerto mayor donde, mediante un soborno, acuerda con el capitán de una barcaza zarpar

[31] *Op. cit.*, p. 913.
[32] *Op. cit.*, p. 915.

a las dos de la mañana del siguiente día con rumbo a Belice. Cerrado el trato con una copa de aguardiente, Ramiro regresa al caserío por una ruta más corta, mas no encuentra a María. Francisco y Petra intentan informarle en su lengua de lo ocurrido, pero no lo logran sino cuando hacen intervenir a otro indígena que conoce algo de español: [Un caballero de barba y cabellos entrecanos llegó media hora después de su salida, con otros dos jinetes; reprendió a María, abofeteó a Juana y maltrató al conductor de la litera. Luego, cada jinete subió en ancas a un pasajero y partieron hacia el Sur por el único camino que llegaba al poblado.] Ramiro pide a los ancianos que lo dejen solo en la choza, pues son incapaces de informarle sobre la identidad del hombre. [El alférez siente el impulso de perseguir a los raptores, pero se contiene, ya que le llevan ocho horas de ventaja y su caballo ha recorrido por lo menos diez leguas. Especula sobre el parentesco del hombre con María y conjetura, por las palabras de la joven, que debe tratarse de un tutor, albacea de cuantiosos bienes, que no permite el matrimonio de su entenada. Teme ser víctima de otra venganza, piensa en huir en el barco fletado, pero se resigna a su retorno a Mérida "arrastrado por la pasión".[33]

IV. Con ayuda de un guía, Ramiro regresa a Mérida. [Piensa que el rapto debió ser notado por los habitantes de la ciudad y que tendrá por ello oportunidad de conocer al tutor de María; no quiere, sin embargo, hacerse notorio como robador de doncellas y proyecta sus jornadas para arribar de noche.] A las diez, la señora Manresa lo recibe en la hostería, le recrimina su ausencia, le hace saber que lo han requerido varias veces en su regimiento y le informa sobre la captura del asesino de Gálvez. Ramiro se disculpa con la mentira de que se le encomendó una misión oficial secreta, pero pide más información sobre lo ocurrido en Mérida durante su ausencia. La hostelera responde que Balbastro

[33]*Op. cit.*, p. 920.

ha delatado a Bañares[34] como el asesino material y a *Locutus* como al que enterró el caballo; el alcalde De Lara los ha mandado prender y trasladar a México. Finalizada su indagación, Ramiro se retira a su aposento y mira en la oscuridad el devocionario de María.

[Sorprendido por la noticia inesperada, ignorante aún de la identidad del instigador del crimen e insatisfecho en su curiosidad sobre las reacciones ante el rapto,] pasa la noche a duermevela. Al día siguiente, entabla conversación con su hospedera [buscando nuevas sobre el rapto de María], pero ella sólo le informa sobre el traslado de los presos. [Ansioso por saber del instigador,] se dirige a casa del alcalde; éste le confirma lo dicho por la hostelera, pero se niega a darle mayores informes sobre las investigaciones en proceso.

[Confuso y avergonzado ante la sutil reprensión del alcalde,] Ramiro deambula por la ciudad cuando es súbitamente detenido por un oficial de su guarnición, que lo reprende por su desaparición. El alférez repite que fue comisionado a una misión secreta, a lo que el otro replica que debe haberla cumplido muy mal. [Mientras aguarda en la sala destinada al arresto de los oficiales, supone que ha sido preso por el rapto y que tendrá noticias del tutor de María.] Al entrar, su capitán lo reprende por haberse ausentado del servicio sin solicitar licencia y le comunica que será castigado con un mes de arresto; sin embargo, no se divulgará su deserción, sino el rumor que corre sobre la falta en su supuesta misión; ni se le enjuiciará, gracias a la simpatía que inspira en el capitán general O'Neill.

V. [Durante su encierro el alférez se interroga sobre la joven prometida a Balbastro como recompensa del crimen, y concluye que ninguna mujer —como la descrita por el exintérprete— hubiese aceptado un compromiso tan desigual con un hombre tan repugnante. Deduce de ello que la mujer engañó a Balbas-

[34]En el capítulo XIV de esta segunda parte, el asesino material de Gálvez recibirá el nombre de Mijares. *Cfr. op. cit.* p. 991.

tro con el propósito de que éste ejecutara el homicidio y desdecirse después de la promesa matrimonial. Compara a María con la otra y las divagaciones sobre el estado de su enamorada lo llevan a pensar que, preguntando al conductor de la litera, podrá conocer la identidad del caballero de barba y cabellos entrecanos.] Finalizado su arresto, el alférez corre a la calle de San Sebastián, pregunta por el conductor en el establecimiento de alquiler, donde el dueño le exige el pago de treinta y ocho días en los que no ha sabido del conductor ni del vehículo. De vuelta en la hostería, la señora Manresa lo recrimina por no informarla del lugar en que puede ser localizado en sus ausencias, ya que quince días antes ha recibido una carta de manos de la mujer —Juana— que lo buscó con anterioridad. En esa misiva, María le comunica su partida a México y la posibilidad de ser encerrada en un convento. [Ramiro lamenta el destino fatal que lo persigue, pero encuentra alivio en que sólo sea posible y no definitivo el enclaustramiento de María. En sus relecturas, reconoce la letra como la misma en las cartas de la novia de Balabastro.] Consternado, busca en su armario la carta de amor que aún conserva del escondite en el escritorio y confirma la sospecha. [Desengañado, hace el propósito de buscar a María y a su padre para cobrar venganza, mas se contiene pues carece de dinero.] Por casualidad hace sonar entre sus ropas la bolsa de oro que le entregó María para fletar el barco. [Decide viajar "irrevocablemente".]

VI. "Al día siguiente" Ramiro presenta su dimisión al capitán general O'Neill, quien, en vez de aceptarla, lo recomienda para una plaza ante el virrey de Nueva España. En Campeche, a donde parte de inmediato, esperando un barco hace pesquisas sobre María y su padre. [Hojeando los registros del *Santa Elena*, último barco en zarpar a Veracruz, encuentra el nombre de Jaime de Zúñiga y de Leonor, su hija. Preguntando entre los "paisanos" españoles radicados en el puerto, confirma que la descripción de ese hombre concuerda con la hecha por Petra y Francisco, pero ello no lo convence de que ésos sean los nombres reales de los pasajeros ni de que sean María y su padre.] Finalmente toma pasaje en el

Relámpago para una travesía larga y monótona hacia Veracruz. [Durante el viaje, Ramiro piensa en la identidad de María con la novia de Balabastro; supone que la semejanza en la letra pueda ser sólo una similitud propia del sexo femenino, pero se convence de lo contrario al recordar la vehemente petición de la carta comprometedora en las ruinas de Santa Catarina.] Desembarca en Veracruz y a caballo se dirige a la capital del virreinato. [El narrador enumera las bellezas del camino, para contraponerlas al personaje que, embebido en sus cavilaciones, no disfrutó de los paisajes.] Un día después de su entrada en la capital, presenta al virrey la recomendación del capitán O'Neill y, poco después, éste lo coloca en la compañía de que "salían la guardia principal, la de honor y las demás que se daban en el palacio".[35] Ramiro muestra efusivamente su agradecimiento al virrey. [El narrador explica que, en el palacio, el alcalde de Corte, Manuel Castillo Negrete, llevaba el proceso de Balbastro y sus cómplices, quienes permanecían en prisión allí mismo.] En conversación con el alcalde, Ramiro se entera que el exintérprete se encuentra en una cómoda prisión, gracias a un pago convencional para quien desea mejor habitación y comida; que ese pago, inaccesible a Balbastro, es entregado mensualmente por el criado de una casa rica, citado con él al día siguiente. Fingiendo una visita madrugadora, el alférez conversa distraídamente con el alcalde hasta la hora en que el criado se presenta. Cuando éste sale, Ramiro lo sigue hacia el oriente de la plaza mayor hasta la casa número 17 de la calle del Esclavo. [Coetáneamente a su relato, explica la suposición de que el instigador del homicidio pagaba, para halagarlo, la pensión de Balbastro y que ese criado debería dirigirse a su casa. Sin embargo, al llegar dudó del buen éxito al enfrentarlo, pues desconocía su nombre y temió que el portero no lo conociese con el de Jaime Zúñiga.] [Inquieto durante toda la mañana, Ramiro decide, sin plan preconcebido, presentarse en el domicilio del que supone su enemigo.] Entra en la casa; mientras sube la escalera, el portero hace sonar la campanilla, a cuyo llamado acude Ma-

[35] *Op. cit.*, p. 934.

ría. Tras la sorpresa, Ramiro le muestra la carta que comprueba su identidad con la novia de Balbastro. A punto de desmayarse, la joven recobra el ánimo y entra en las habitaciones; a su regreso trae consigo unas "memorias"; pide a Ramiro que las lea y que no se presente más en ese lugar. El joven alférez retorna rápidamente a su alojamiento y lee el manuscrito, con letra igual a la de las cartas que mostrara a María.

VII. (METADIÉGESIS: Por escrito, María refiere a Ramiro su visión de los hechos.) [Confiesa su amor por Ramiro y la imposibilidad de revelar lo que sabe por el riesgo en que pondría a su padre. Le pide que queme el testimonio al concluir su lectura.] La madre de María murió poco después de su nacimiento. Su padre no prestó atención a su desarrollo, pero fue criada amorosamente por Juana, su verdadera nana. Ocasionalmente, siempre en ausencia de su padre, recibía la amable visita de Camila —quien le dijo haber conocido a su madre en Cuba. Al parecer, era viuda de un empleado de la Real Hacienda con quien casó poco después de llegar con su madre a Yucatán; sin embargo, no volvió a tener noticia de ella en mucho tiempo. A los ocho años, su padre le impuso una preceptora que le enseñaba a leer, escribir y rezar, y que tenía órdenes de educarla para monja. Su vida transcurrió entre su casa y la iglesia, a la que iba con Juana antes de que amaneciera. Llegada a la adolescencia, notó que atraía las miradas de algunos hombres, pero siendo indiferente a ellas, pronto desistían de observarla; sólo uno de ellos, Balbastro, siguió montando guardia ante su balcón, hasta que prefirió no salir más. Luego que Balabastro se presentó en su casa, su padre le preguntó si lo conocía y ella le hizo saber su repugnancia por el hombre.

Ya con quince años, una mañana divisó sobre su tocador una carta y, por curiosidad adolescente acerca de qué era el amor y cómo podría declararse, la leyó. Estaba firmada por Pedro de Balabastro. Cuando se disponía a quemarla, su padre se presentó en su cuarto e, intimidándola, la obligó a escribir el dicta-

do de una respuesta de aceptación, en la que únicamente oponía la disposición de su padre para aceptar el compromiso.

Más adelante, María fue obligada a escribir otras cartas, a recibir desde el balcón el saludo y las sonrisas de Balbastro y, empujada por su padre, a corresponderlas. En las nuevas cartas, la aquiescencia del padre se hacía depender del cumplimiento de cierta condición, sin hacer nunca mención expresa de ella. La noche del asesinato de Gálvez, María Leonor y Juana salieron al balcón cuando escucharon algunos cañonazos y el rumor de las patrullas, mas fueron obligadas por el padre a retirarse a sus habitaciones.

VIII. (METADIÉGESIS: Continuación) [Describe su renuencia y la dificultad de informar a su enamorado sobre lo ocurrido. Vuelve a exhortarlo para destruir su testimonio al terminar de leerlo.] "Cinco o seis meses después de la muerte de Gálvez,"[36] Balabastro, ebrio, aprovechó la ausencia de su padre y un descuido de la servidumbre para entrar en la casa e irrumpir en el cuarto de María. Reclamando el cumplimiento de su promesa, comunicó a María que su padre había concedido en otorgarle su mano a cambio del asesinato de Lucas de Gálvez. Atemorizada, solicitó la presencia de Juana, mas fue su padre quien se presentó e instó a Balabastro a que lo acompañara a su despacho.

Picada de curiosidad se acercó a la puerta de una habitación contigua para escuchar, en la conversación entre su padre y el exintérprete del difunto gobernador, la solicitud de más dinero para acallar a los cómplices y la confirmación de las acusaciones de Balbastro. Víctima de un desmayo por la revelación del acuerdo, María padeció de fiebre "mucho tiempo", acosada por un deseo de muerte.

Tras cuatro años en que apenas la miró, una tarde recibió en su habitación la visita de su padre para ordenarle que se presentase al día siguiente en la iglesia de San Francisco y constatara lo que un oficial, pálido y demacrado por una

[36] *Op. cit.*, p. 944.

larga enfermedad, depositaría en el cepillo de las ánimas. A las siete de la mañana, Marta, "una antigua criada de la casa en que mi padre deposita toda su confianza",[37] la llevó a la iglesia y ambas notaron la presencia del joven. María sintió, todavía sin saberlo, atracción por el alférez, pero antes del término del oficio, Marta la conminó a salir precipitadamente, luego que Ramiro depositó la moneda y el billete en el cepillo. Después de interrogarla sobre lo ocurrido, el padre de María le requirió repetir al otro día la visita al templo. Con alegría cumplió las órdenes de su padre, pero se vio decepcionada cuando, a su regreso, éste le comunicó que solamente Marta iría la siguiente mañana. "Tres o cuatro días después" la impulsó a salir de paseo a las ruinas de Santa Catarina, argumentando que un médico que la vio en San Francisco se lo había recomendado. No obstante, su padre le comunicó algunas restricciones: "...Prohibirás a Juana que pronuncie delante de nadie tu nombre y que, en caso de verse en la necesidad de llamarte, te llame sólo por el de María. Con estas precauciones podrás hablar con cualquier persona que encuentres allí, siempre que sea de tu agrado."[38] Finalmente, antes de partir le encomendó que hiciera pasar a Marta, y no a Juana, por su nodriza.

IX. (METADIÉGESIS: Continuación) [María Leonor rememora el primer encuentro en Santa Catarina y, aunque lo atribuye a la casualidad, nota "el cuidado que ponía mi padre en informarse de Juana".[39] Refiere su confusión emocional, el equívoco de su situación al saberse prometida de Balbastro como recompensa por un crimen y su aflicción ante la amenaza de verse descubierta cuando el exintérprete asomó detrás de la barda en las ruinas. Le confiesa haber temido que, a pesar de todas sus protestas de amor, la despreciara al reconocer en ella a la hija del instigador del asesinato. Así, entre los meses transcurridos

[37]*Op. cit.*, p. 948.
[38]*Op. cit.*, p. 950.
[39]*Ibidem*

entre la declaración de Ramiro y sus encuentros vespertinos en Santa Catarina, concibió el proyecto de escribir esas memorias pues "no hubiera podido sobrevivir a mi aflicción".[40]] "Una noche" poco antes de acostarse, su padre llamándola dentro de su despacho en total oscuridad, le avisó que debería volver a Santa Catarina pues necesitaba que, valiéndose del amor de Ramiro, le solicitara mediante un ardid la entrega de la carta comprometedora. El anciano comenzaba a referirle los pormenores de su relación con Balbastro, pero ella lo interrumpió haciéndole saber que los conocía; se negó, no obstante, a ejecutar el plan, convencida de que Ramiro descubriría el engaño. Su padre le hizo notar entonces que el amor lo haría confiar en ella y que, una vez recuperada esa evidencia contra su honor, ella podría casarse con quien fuera de su agrado.

[Cuando se enteró que los paseos a las ruinas se realizarían por la tarde, María sospechó que un peligro más amenazaba a su enamorado, lo que la llevó a atribuir premeditación a que el cochero desenganchara el caballo la noche del rapto.] Después de la súbita partida, María Leonor esperó dos angustiosas horas para tener noticias. A su vuelta, Juana le informó cómo ella y Marta encontraron a Ramiro y volvieron casi detrás suyo. Apenas finalizado el relato de la nodriza, su padre se presentó en su habitación y, despidiendo a Juana, le informó de un nuevo ardid para recuperar el documento: Marta la acompañaría al día siguiente para preparar una escena de celos y María, amenazando con romper la relación, solicitaría la carta comprometedora. María quiso objetar la inclusión de la servidumbre en tales asuntos, pero su padre la reprendió entonces por su falta de celo a su deber filial.

[María resume en un fracaso la tentativa de engaño y recuerda que su padre desistió de cualquier otro intento, prohibiéndole regresar a Santa Catarina. Ella, por su parte, tenía en mente "las duras frases con que vos habíais califica-

[40] *Op. cit.*, p. 951.

do en nuestra última entrevista la conducta de los personajes a quienes se refería la carta de mi padre".[41]]

X. (METADIÉGESIS: Final.)["No recuerdo el tiempo que transcurrió."][42] "Una mañana" a su regreso de misa, su padre la atrajo a su despacho y le comunicó que Balbastro, presionado por Ramiro y por el alcalde, había prometido delatar a los ejecutores del crimen de Gálvez, a menos que María cumpliera su promesa de matrimonio. A pesar de sus negativas, su padre le manifestó haber acordado un enlace secreto: "Nada de testigos, nada de amonestaciones ni dispensas."[43] [María consideró los hechos y concluyó que huyendo con Ramiro conseguiría evitar el matrimonio con Balbastro y al mismo tiempo evitar que el alférez entregara a las autoridades la única prueba concreta en la delación de Balbastro. No obstante, dudaba, pues proponer un rapto comprometía su buen nombre, inclusive ante su enamorado.] Por la tarde un mensajero de Balbastro fue recibido por su padre; una vez más, María escuchó la conversación para enterarse que el exintérprete se presentaría a las seis del día siguiente, con un sacerdote amigo de su padre, para llevar a la novia, luego de la ceremonia, a la luna de miel en una casa de campo. Decidida a evitarlo, envió a Ramiro su devocionario con el mensaje cifrado; al regresar Juana, ambas hicieron los preparativos, se vistieron como hombres y escaparon empleando la llave con que la nana abría cada mañana para salir a misa.

[Anuncia que referirá lo ocurrido en su casa después de su fuga.] Su padre, al no encontrarla en su habitación a la llegada de Balabastro, supuso que había ido con Juana a alguna de la iglesias que frecuentaban; no obstante no las pudo localizar. Balbastro se creyó traicionado e hizo la delación al anochecer. Su padre pensó desaparecer por un tiempo de Mérida y siguió casi la misma ruta que

[41] *Op. cit.*, p. 955.
[42] *Ibídem*
[43] *Op. cit.*, p. 957.

los fugados. Como administrador de algunas haciendas de su padre, Esteban —el hombre alto y enjuto de la almoneda— visitaba la propiedad en que los enamorados hicieron su primera parada, los reconoció y envió de inmediato un mensajero a su patrón; éste fue interceptado por su padre, [quien tomó la providencias para, sin ser visto por Ramiro, recuperar a su hija y mantener al mismo tiempo su fuga en secreto.] Con la partida del alférez a la costa, su padre, que los seguía de cerca, aprovechó la oportunidad y, a caballo, trasladó a Juana, al conductor de la litera y a ella hasta una hacienda cercana, donde hizo a María la relación de estos acontecimientos.

Esteban regresó a Mérida y volvió a los ocho días para informarles que Balabastro y sus cómplices habían sido enviados a México y que Ramiro se hallaba arrestado por el incumplimiento de una comisión militar. De vuelta en Mérida, su padre le comunicó su resolución de trasladarse a la capital de Nueva España, donde ella posiblemente habría de tomar los hábitos. Entonces fue que escribió el mensaje que dejo Juana en manos de la señora Manresa. Poco después partieron a Campeche y embarcados con nombres falsos y sin hablar con nadie viajaron a Veracruz y luego a la ciudad de México.

En la capital siguen guardando la misma precaución; solamente son visitados por una abogado que viste de negro y por el médico, ya que su padre se halla enfermo del corazón; no sale nunca de casa, pero escribe muchas cartas. Entre ellas, María encontró una dirigida a Camila. Su padre no ha vuelto a mencionar su ingreso al convento.

Informaciones

Sin duda, uno de los elementos más notables en este aspecto, dentro del tercer cuarto de la novela, es la ampliación del horizonte geográfico. Así, frente a la imprecisión idílica del precedente, la diégesis en éste comienza a desarrollarse más allá de la ciudad de Mérida y sus alrededores. Pronto aparece la mención de "esa nueva república que acaba de formarse con el nombre de Estados Uni-

dos de América"[44] o de Belice como "la colonia fundada por los filibusteros ingleses".[45] El cambio de la narración sentimental a la de aventuras propicia, asimismo, que estas informaciones comiencen a presentarse inmersas en el desarrollo de las acciones, como modalizadoras de las mismas y no ya como catálisis independientes.

La mayor amplitud geográfica abre camino a las críticas acerca del desarrollo económico de la región, a su aislamiento y a la carencia de una política adecuada: "...en aquella época era casi nulo el comercio de la provincia a causa de las trabas con que se le embarazaba",[46] lo que explica la presencia reconocida del contrabando con las colonias inglesas de Jamaica y Belice.

En consonancia con esta más amplia visión, la figura del asesinado gobernador se complementa. No es ya solamente el hábil seductor de mujeres de la primera parte; a él se debe la instauración de una alameda en la ciudad[47] y la construcción de los pocos caminos que salían de Mérida.[48] Esto se suma con la mención, al vuelo, del establecimiento del alumbrado público,[49] que aparece en el capítulo III de la primera parte, y permite reconocer una contradicción —aunque todavía no evidenciada— entre el ánimo progresista del difunto y las conservadoras inversiones del instigador de su crimen.

Lo contrario ocurre en cuanto a la ubicación temporal de la diégesis y particularmente en la metadiégesis de María, donde se repiten frases como "una mañana", "no recuerdo el tiempo que transcurrió", etcétera, que parecen contraponer entre sí las visiones femenina y masculina del tiempo, como si en ello,

---

[44]*Op. cit.*, p. 914.
[45]*Op. cit.*, p. 917.
[46]*Op. cit.*, p. 932.
[47]*Op. cit.*, p. 901.
[48]*Op. cit.*, p. 905.
[49]*Op. cit.*, p. 822.

lo mismo que en la letra,[50] las diferencias de género y educación hicieran evidente una perspectiva anímica y orgánica distintas.

Por otra parte, las informaciones de la metadiégesis de María Leonor, más que redundar en lo ya narrado, permiten al lector reunir una serie de cabos sueltos que, en la conducta de María, Ramiro, narrador enamorado, bien pudo atribuir a la volubilidad de su carácter. No obstante y —como en una paradoja— paralelamente, el que María se niegue —en la diégesis— a descender de la litera en la hacienda y luego explique —en la metadiégesis— que no sabía que era propiedad de su padre, parece contradecir, a pesar de todo, la imagen de candor e ingenuidad con que la presenta Ramiro. De ahí que, aunque pudiera darse la impresión en el lector de una reiteración innecesaria, esta metadiégesis y las posteriores contribuyen a dar mayor profundidad al misterio y permiten reconocer en la novela una perspectiva parcial, que a través de su superficie revela el fondo de complejas intrigas históricas.

Índices

Como quedó apuntado un poco más arriba, con la recuperación de la unidad en las motivaciones del narrador personaje, se inicia en él un conflicto determinante en la carga ideológica de la novela, no sólo porque esto le permite la crítica de las instituciones coloniales, sino, además porque con ello establece la dimensión del individuo frente a las costumbres y procederes de la sociedad.

A pesar de su intachable conducta militar, Ramiro de Salazar minimiza ante sí mismo y ante sus lectores la deserción que comete; impulsado por su amor a María, olvida las comodidades de un empleo que, además de ofrecerle seguridad durante su convalecencia, le permite disponer, casi con absoluta libertad, de su tiempo —como lo muestran sus continuadas visitas a Santa Catarina. La huida con la joven, la frustración de sus expectativas, su arresto y el desengaño

[50] *Op. cit.*, p. 933.

que sufre al identificar a María con "la novia de Balabastro", desemboca todo en la confrontación de apariencia y verdad que guiará el desenvolvimiento de la segunda parte.

Esta confrontación esencial permitirá al narrador justificar su continuado desdoblamiento del personaje, sin eliminar del todo su identidad emocional y valorativa. Ambos parecen compartir— todavía— la visión platónica que unifica belleza y bondad. Así, al contraponer la imagen de María a la apariencia posible de la novia de Balbastro, el personaje afirma: "...me consolaba la idea de que a través de esos atractivos de la forma, debía haber en su aspecto algo que revelase las deformidades de su alma";[51] y más adelante reitera:

> María era la antítesis completa de esta miserable. A la belleza angelical de su rostro unía un atractivo poderoso que emanaba sin duda de las virtudes con que la había dotado la naturaleza.[52]

Por ello, está totalmente dispuesto a atribuir la presencia de Juana en la huida al pudor de María.[53] Curiosamente, será su padre quien esclarezca la misteriosa irracionalidad de Ramiro que, enamorado, confía plenamente en la joven.[54]

Frente a la despreocupación social del alférez, María encarna —en su metadiégesis— el conflicto entre el derecho natural de elegir libremente a su pareja y la obligación religiosa y social de guardar respeto a su padre. Sobreponiéndose a la atracción que siente por Ramiro, acepta sus mandatos y prohibiciones, se presta a solicitar la carta comprometedora y suplica a su enamorado que destruya su testimonio pues:

> ...los hijos, que no han nacido para juzgar a sus padres ni para calificar sus acciones, sólo tienen respecto de ellos un deber imperioso que les ha im-

---

[51]*Op. cit.*, p. 927.

[52]*Op. cit.*, p. 932.

[53]*Op. cit.*, p. 908.

[54]"Los amantes tienen siempre una venda en los ojos y otra más tupida en la inteligencia, que sólo les hace ver perfecciones en la mujer que adoran." *Op. cit.*, p. 953.

puesto la naturaleza: el de obedecerlos, el de ayudarlos, el de salvarlos de cualquier peligro que les amenace.[55]

María, pues, a diferencia de Ramiro, es incapaz de anteponer una obligación a un derecho, emanados ambos de la "naturaleza". Esta indeterminación entre los órdenes social y natural está radicalmente subvertida en su padre, quien ante las negativas de María para incluir a Marta en la intriga le replica:

> Cuando una hija, por falta de voluntad o de aptitud, se niega a salvar la reputación de su padre y la suya propia, hay necesidad de apelar a las personas extrañas, hasta a las de la clase más ínfima de la sociedad, para buscar en ellas el celo que no encontramos en las que nos deben el ser.[56]

Este planteamiento dicotómico de la trama, acentúa profundamente los extremos en que se encuentran Ramiro y su adversario, identificado ya como el instigador del asesinato y como el causante de todas las frustraciones del alférez. Así, mientras Ramiro de Salazar enarbola la bandera de las libertades naturales e individuales, Jorge de Serralta muestra su desprecio a toda cortapisa natural y atestigua el derecho a mantener el orden social establecido por encima de cualquier oposición.

Inadvertidamente, el alférez Ramiro de Salazar es sujeto de esa misma discrecionalidad, cuando el capitán general de Yucatán, Arturo O'Neill, deja de enjuiciarlo por ausentarse de su puesto sin solicitar licencia y reduce su castigo a un mes de arresto. Más notorio resulta que el alcalde de Corte en la capital de Nueva España diga: "...es costumbre que cuando el preso solicita mejor comida y habitación, se le conceda todo a un precio convencional, cualquiera que sea el delito de que se halle acusado".[57]

---

[55] *Op. cit.*, p. 954.
[56] *Op. cit.*, p. 955.
[57] *Op. cit.*, p. 934.

Sin embargo, uno y otro hecho coinciden al denotar el orden establecido, su existencia inclusive en los lugares de reclusión —lo mismo que en el caso de la tortura—,[58] devenga éste del poder económico o de la jerarquía estamental.

1.1.4. "El adusto caballero don Jorge de Serralta"

El desarrollo de *Memorias de un alférez* hace reconocibles tres momentos diferentes del enigma en la muerte de Lucas de Gálvez. En el que corresponde a la primera parte de este análisis, las preguntas sobre el posible origen del crimen son resultas por la señora Manresa, quien relata la disputa entre el antiguo amante de Camila y el capitán general. En la segunda, se descubren —por medio de Balbastro— las maquinaciones para culpar a Toribio del Mazo y la ejecución misma del homicidio. La segunda parte de la obra —y tercer cuarto de este análisis— identifica al instigador del crimen con el padre de María, y a ésta con "la novia de Balbastro", pero deja sin solución el dilema moral de Ramiro, indeciso entre el deber y el amor; entre la valoración de las virtudes individuales y el prejuicio ante el origen familiar y social.

De ahí provienen las preguntas que se hace el narrador personaje y que dan pie al desarrollo del desenlace: ¿Cómo puede un padre tratar así a su hija? ¿Cómo es posible amar a la hija de un hombre así? Por ello, junto con el nombre de su enemigo, Ramiro descubrirá una personalidad y el tipo de relación que Jorge de Serralta guarda con María Leonor.

---

[58]"En aquel tiempo se aplicaba todavía el tormento a los reos y aun a los testigos plebeyos, y el infeliz Balbastro, aunque era modelo de amigos fieles, no tenía una gota de sangre hidalga en la venas." *Op. cit.*, p. 894.

XI. [El narrador cierra la inserción del manuscrito de María y refiere haberlo leído varias veces hasta que se consumió la única vela que lo alumbraba.] Ramiro tarda en conciliar el sueño. [Duda de la veracidad de la revelación y de las intenciones de María, pues considera anormal el comportamiento de su padre. Pasan tres días sin que se decida a buscarla; tiene sentimientos encontrados: ama y quiere confiar en María, pero no puede aceptarla como la hija del asesino de Gálvez y ejecutor del atentado que pudo costarle la vida. Pasa otros tres días en sus cavilaciones.]

Al séptimo, se dirige a la calle de Esclavo y entra en el número 17; con sorpresa descubre que Flavio de Sandoval, convertido en capitán, ocupa las habitaciones del piso principal. Conversando con él se entera de que vive en ellas apenas desde el día anterior; Flavio hace burla de su desconcierto, semejándolo al de sus delirios tras el atentado.

Cuestionado por Ramiro respecto a la carta y al proceder que debiera tener al contar con esa prueba, Flavio le responde que, cumplido su propósito de liberar a los inocentes inculpados, debe dar por terminada su labor, sin buscar el castigo del instigador del homicidio, pues con eso sólo conseguirá perder a la mujer que ama. Asimismo, le hace notar que el único valor de la carta era obligar a Balbastro a explicar su procedencia, por lo que, tras su delación, ese papel ha perdido todo su peso legal. Finalmente le recomienda que recobre la tranquilidad quemándola. Flavio entra en su casa y vuelve para entregársela; Ramiro regresa rápidamente a su alojamiento.

XII. [Ramiro medita sobre su conversación con Flavio. Informa sobre sus fracasos para dar con el nuevo domicilio de María, preguntando al portero e interrogándolo sobre el día de la mudanza o el nombre de los cargadores.] "Una mañana" el alférez ve entrar al criado que paga las pensiones de Balbastro y lo sigue hasta la calle del Amor de Dios; aguarda verlo salir y entra. La portera

pregunta a quién busca; él responde, subiendo ya la escalera, que localiza a un hombre venido de Yucatán; la portera le comunica que en el piso vive solamente la señora Camila viuda de Sanlúcar. Fingiendo indiferencia, el alférez afirma que sólo desea noticias de esa provincia sin que importe quien pueda dárselas. En el piso superior, Camila arregla sus rosales; al verse saludada por su nombre responde al alférez saludándolo por el suyo; juntos entran a un saloncito, amueblado con buen gusto, en el que le comunica que María se lo ha señalado al verlo pasar bajo el balcón.

[Ramiro se aturde al recordar las andanzas de Camila en Yucatán y renace su desconfianza hacia María.] La mujer le comunica que su última conversación con la joven ocurrió cuatro días antes y que fue ésa la primera en muchos años. [Reconfortado por tal información, Ramiro sintetiza en tres pormenores su conversación con Camila: Ella era prima de la madre de María, se alejó de su sobrina por quince años y solamente la casualidad había indicado a la joven el paradero de su antigua amiga.] Camila explica que, debido a las relaciones que sostiene con su padre, María encontró su domicilio en una carta. Pregunta a Ramiro sobre el motivo de su visita y éste, involuntariamente, menciona que la señora Manresa y María le han dado informes que picaron su curiosidad. Perturbada por el nombre de la hostelera, la mujer reconoce deberle "grandes servicios", a lo que el alférez replica que los conoce. En ese momento, aparecen dos amigas de Camila en el recibidor; Ramiro se despide, pero antes de partir es citado para el día siguiente, a fin de concluir con la conversación.

De nuevo, Ramiro encuentra a Camila en el arreglo de sus rosales; [charlan sobre la flora local, sin tocar el tema de su conversación anterior]. Camila conduce al joven a otro pequeño salón "destinado a recibir solamente a personas de confianza". Le conmina a hablar con franqueza y le informa que, luego de su aparición en la casa de la calle del Esclavo, el padre de María decidió mudarse y la encargó de las pensiones de Balbastro, en caso de que el criado fuere seguido nuevamente. Le habla de la esperanza que en María infundió su visita del día previo y lo interroga sobre sus sentimiento para con ella. Ramiro tarda en

responder, pero accede finalmente: [Relató sus vacilaciones; sus dudas sobre las aseveraciones de María, fundadas en el anómalo comportamiento de su padre; su dubitación entre el deber y el amor; su rechazo emocional al saberla hija de ese padre, a pesar de sus creencias en la libertad individual.] Camila anuncia que puede disolver sus dudas y a instancias de Ramiro le confiesa —a pesar de que la madre de la joven le hizo prometer silencio— que ese hombre no es el padre de María. Le anticipa la revelación de un secreto que sólo ella y el padrastro de María conocen.

XIII. (METADIÉGESIS: En tercera persona, el narrador relata la historia que le contó Camila.) En 1776, la casa de comercio Vasconcelos y Compañía, en la Habana, estaba en su apogeo. Don Luis de Vasconcelos, honrado y pundonoroso hombre de sesenta años, tenía por familia una hija de dieciocho, Luisa, y una niña sobrina suya, a quien dio albergue a la muerte de sus padres, Camila. Dos dependientes de la casa de comercio: Jorge de Serralta —español, solitario y taciturno— y Mortimer Hunter —hijo de un colono de Pennsylvania y una española— fueron atraídos por Luisa, quien, tal vez por el carácter alegre y comunicativo del inglés, se enamoró pronto de él, evitando la cercanía del otro. Al percatarse de la atracción entre Luisa y Mortimer, el padre decidió preguntar al joven si deseaba formalizar el noviazgo, pero éste le hizo saber que era protestante y que el matrimonio, de realizarse, tendría que ser bajo esa religión. Consultado posteriormente, se negó a abdicar de su fe y terminó por abandonar la casa de comercio.

A consecuencia de la decepción, Luisa enfermó y se trasladó al campo para convalecer, a tres millas de la Habana, junto con su prima Camila y una vieja criada. Su padre visitaba la finca dos o tres veces por semana. Luego de un año, la mejoría de Luisa era completa. Sin embargo, un anónimo en letra contrahecha intimó a don Luis a presentarse en la quinta entre las once y las tres de mañana, con el propósito de salvaguardar su honra. Más curioso que desconfiado, se presentó en la habitación de su hija luego de la media noche, y mientras ella,

a medio vestir, le impedía la entrada, don Luis escuchó ruidos en el balcón que lo llevaron a salir corriendo hacia el jardín. El sonido de un disparo apresuró su carrera y su encuentro con Mortimer Hunter que moría ya de una herida en el costado. De vuelta en la quinta, vertió toda su indignación en su hija amenazando con matarla de un pistoletazo; mas se contuvo cuando ella le comunicó su embarazo. A punto de suicidarse, prefiriendo la muerte a una vida sin honra, Jorge de Serralta lo tranquilizó prometiéndole casarse con su hija para salvarlo de la deshonra. Consternada, Luisa informó a su padre que había contraído nupcias con Mortimer cuatro meses antes, en presencia de un ministro anglicano que, como capellán de un buque, desembarcó en la isla. Más exaltado por tal revelación, don Luis prendió fuego al acta matrimonial que su hija le mostraba, notificándole la muerte de su esposo. Luisa acusó entonces a Serralta de dar muerte a su esposo para alcanzar la fortuna de su padre, pero sin lograr que el dependiente desistiera de su propuesta. Después los hombres regresaron a la ciudad en la que, dos días más tarde, se realizó la boda.

Inmediatamente, para no dar pie a murmuraciones por el embarazo, Luisa y Jorge de Serralta viajaron para establecerse, junto con Camila, en la Ciudad de Mérida. Muerta Luisa tras del nacimiento, Serralta proveyó de cuidados a la heredera del don Luis; cinco años después murió el anciano, pero los bienes que en la Habana liquidó el padrastro —con los que compró varias haciendas en Yucatán— siguieron estando a nombre de la niña María Leonor, quien por esa razón estaba destinada al convento. Camila procuraba atenciones a la niña, pero, al ser requerida de amores por Serralta, prefirió a los quince años contraer nupcias con Sanlúcar, al que le dio dos hijos antes de su muerte cinco años después. Sin familiares ni pensión o recursos propios, la joven viuda rechazó la propuesta matrimonial de Serralta —pues era incapaz de profesarle amor—, pero aceptó un amasiato para mantener a sus hijos y mandarlos a estudiar en México, teniendo ella, al mismo tiempo, una vida decorosa en Mérida.

XIV. [Ramiro expresa el encomio de Camila en guardar ese secreto, por lo menos hasta la muerte de Serralta, y la alegría que le produjo esa revelación. Por otro lado, concede a Camila el mérito de su intachable conducta al lado de sus hijos, e informa que Serralta concedió a la mujer una pensión a cambio de su silencio. Evocando la afectuosa relación entre ella y María, justifica sus repetidas visitas a esa casa.] "En una de esa visitas", es María quien lo espera. Tras hacerse protestas de amor mutuo, María solicita, a nombre de su padre, la carta comprometedora. Ramiro menciona entonces que, aunque tal vez no le habría entregado la carta cuando ésta estaba en manos de Flavio de Sandoval, ahora está dispuesto a hacerlo con tal de que su padre consienta en su relación. María responde que ella también lo desea y sale inmediatamente a entregar a su padre el documento.

[En retrospectiva, el narrador apunta que Balbastro, ebrio al hacer su delación ante el alcalde Anastasio de Lara, había implicado a un hombre poderoso y rico y a su hija en el homicidio de Gálvez; sin embargo, se retractó de ello al declarar frente el alcalde de Corte, Manuel Castillo Negrete; ante la disparidad de sus declaraciones, fue torturado y así confirmó su primera delación. Al llegar a México con su hija, Jorge de Serralta contrató los servicios de un abogado conocido como el *Licenciado Chicana*, al que refirió todos los hechos en que tuvo participación, encargándolo de la defensa de Balbastro. Para asegurar el silencio del cómplice, el abogado le aseguró que su defensa era factible, pues sus dos declaraciones —ebrio y bajo tortura— no tenían valor legal, por lo que en una nueva audiencia solicitada por él, el exintérprete podría negarlas. Balbastro, desconfiando de una nueva treta de Serralta, amenazó entonces con entregar el fragmento de carta con la firma del anciano y declarar que Ramiro de Salazar era el poseedor del complemento, ya que de esa manera se vengaría por el incumplimiento del trato. Para aplacarlo, el abogado le mostró una carta —fechada dos días antes en el convento de Santa Clara— en que María comunicaba a su padre su próxima profesión como novicia. Con ello, Balbastro aceptó mantener su silencio por el momento, admitir los favores y considerar las pro-

posiciones de Serralta, pero sin comprometerse a más. Al escuchar del abogado el resultado de la entrevista, Jorge de Serralta se vio sumido en tal angustia que aceptó el encuentro de María con Ramiro. Y, cuando la vio regresar con la carta, tuvo, por vez primera, una muestra de afecto por María.

Por otra parte el narrador se entera posteriormente que el único testimonio que conectaba a Pedro Balbastro con los ejecutores del homicidio era el de Mijares.[59] *Éste, sin embargo, luego de dar su declaración, fue invadido de un* sudor frío y murió en su celda. Con ello, el abogado, durante la siguiente entrevista, pudo asegurar al cómplice que saldría absuelto; no obstante, Balbastro exigió que se hiciera profesar a María en el convento de clarisas, condición con la que siguió diligentemente todas las indicaciones de su defensor.] Antes de la "vista pública" del caso, Ramiro recibe una carta de Jorge de Serralta.

XV. (METADIÉGESIS: Por escrito pero sin firmar su carta, Jorge de Serralta explica a Ramiro sus motivos y proceder para con él.) [Designa al alférez como su amigo, atribuyendo sus actos violentos a "circunstancias excepcionales" y su dureza y agrio carácter a "alguna estrella fatal" que le ha impedido conocer la amistad y el amor sinceros.] Lucas de Gálvez le infirió una ofensa que justificaba la venganza, por lo que valiéndose de Balbastro la llevó a cabo, a cambio de un documento fehaciente que sellara el compromiso. [Cegado por la cólera, aceptó las condiciones, pero perpetrado el "suceso fatal" intentó paliar con oro el incumplimiento de los compromisos, mientras que Balbastro despilfarraba en orgías con sus camaradas todo lo que recibía.] Salía de Mérida con frecuencia para no atender las exigencias de su cómplice. A su vuelta de uno de esos viajes por sus haciendas, Balbastro le comunicó del embargo de sus acreedores y la pérdida del documento fehaciente. Pensando anticiparse, confirió a Esteban —su administrador— la tarea de rescatar el escritorio con el documento, pero fue vencido por el joven alférez en la almoneda. Serralta tenía ya noticias

[59] *Vid.* nota 32.

del oficial y sabía que compartía domicilio con Sandoval, información que fue confirmada por las indagaciones de Esteban. Al mismo encomendó ofrecer a Ramiro "una fuerte suma de oro"[60] pero, rechazada esta oferta, decidió apersonarse en la casa del alférez para proponerle un lícito negocio "del ciento por uno".

No obstante, al encontrar a Ramiro embebido en la revisión de los papeles, una ola de violencia lo llevó a tomar la espada y a descargar un golpe sobre su cabeza. Tras registrarlo todo sin encontrar el documento, rompió el escritorio con una tranca y quiso luego registrar las ropas de Ramiro, pero la llegada de otro hombre lo obligó a huir. [En su casa lo acometieron el remordimiento y la incertidumbre sobre su futuro si el alférez vivía en posesión de la carta.] Salió para advertir a Balbastro, pero éste lo tranquilizó comunicándole la mutilación al texto y que mantenía en su poder el trozo con el nombre del destinatario en el haz y el del remitente en el reverso. [Ante la posibilidad de una recuperación del agredido alférez, decidió informarse continuamente del estado de salud de su víctima.] Consultó al médico francés y, sabiéndolo amante del buen vino, lo invitó varias veces a cenar y entre las charlas se enteró de la mejoría del oficial; por ello procuró intimidarlo y sobornarlo con la primera y segunda misivas. [Echando mano de una costumbre que permitía a los poderosos ayudar discretamente a los descendientes de los antiguos conquistadores, propuso al provincial de San Francisco hacerse cargo de todas las solicitudes de ayuda que los "pobres vergonzantes" depositaran, según era tradicional, en los cepillos del convento. La treta tenía, además, el objetivo de hacer creer a Ramiro que la "Orden seráfica", de poderosa influencia en la península, se encontraba implicada. Decepcionado por la negativa de Ramiro, pero seguro de la impresión

[60] *Op. cit.*, p. 993. Este pasaje no se halla referido en el capítulo I de la primera parte ni en ningún otro de la obra, por lo que es más atribuible a un descuido del autor que a una deslealtad de Esteban, el personaje.

que María Leonor había dejado en él, decidió "confiar al amor el éxito que hasta entonces no había podido alcanzar por otros medios".[61]]

Balbastro, enterado de las entrevistas de su prometida en Santa Catarina, reclamó a Serralta su traición, pero éste lo tranquilizó revelándole sus propósitos. Sin embargo, al fracasar María en la obtención de la carta, urdió con el exintérprete un plan para robarla; consiguió las llaves de la casa de Santa Ana, introdujo en el baúl un billete para intimar a Ramiro a llevar el documento siempre consigo y participó él mismo en el rapto para impedir que Balbastro, celoso e impulsivo, cumpliera con el deseo de matar al alférez. [No tuvo nunca la intención de cumplir las nuevas amenazas en sus anónimos. Como prueba, aduce la oportunidad que se le presentó en el caserío cercano a la costa. Le pide, además, que lo juzgue con menor dureza y sugiere la posibilidad de aceptarlo como yerno en el futuro.]

[El narrador desestima la veracidad de las intenciones expuestas en la carta; conjetura que Serralta había de tener conformes a los dos pretendientes de su hijastra y que ésa debía ser su preocupación al justificarse. Finalmente, confiesa su desprecio por Serralta y adelanta tácitamente el desenlace de la "prolongada enfermedad que devoraba su existencia".]

XVI. Llegado el día designado para la vista pública del caso de los asesinos de Gálvez, asiste a ella gran concurrencia. Tras dos horas de escamotear la evidencia, el abogado X solicita la anulación de los cargos contra Balbastro, pero los jueces determinan que enseñe la doctrina en la cárcel y que en ella misma funja como sacristán de la capilla. [La Corte no aprueba la sentencia, pero antes de que el caso pase a otro tribunal "la Providencia se había encargado de corregir el desacierto y la maldad de los hombres".[62]] [Desde una perspectiva coetánea a

[61] *Op. cit.*, p. 996.

[62] *Op. cit.*, p. 997. La mención en este capítulo de "el abogado X" en vez de la del "*Licenciado Chicana*" podría prestarse a confusión debido a las consultas que poco después realiza Serralta; no obstante, es bastante claro que un solo abogado llevó a cabo la defensa de Balbastro hasta su muerte.

su relato, el narrador apunta que Serralta se había informado de la opinión que sobre el caso tenía el Consejo de Indias, mediante un abogado madrileño, quien le escribió meses después sugiriéndole que se hiciera de la única prueba que lo implicaba, obteniéndola del exintérprete, para evitar toda complicación en caso de que Balbastro solicitara una declaración de Ramiro de Salazar.] Serralta encomienda al abogado X la obtención de la prueba; Balbastro se niega a desprenderse de ella, a menos que el propio Serralta se lo pida personalmente. Serralta anuncia a Camila que deberá hacer una diligencia y le solicita que vaya a su casa para cuidar a su hija. Al enterarlo del anuncio, Ramiro y Camila se preguntan de qué asunto podría tratarse, hasta que el día fijado el alférez ve con sorpresa que Serralta llega al penal en compañía del abogado X y ambos entran en la prisión de Balbastro. Poco después sale de ella el abogado y cambia algunas palabras con Ramiro, en que expresan su mutuo asombro sobre el incidente. De pronto escuchan un grito seguido de la detonación de un arma de fuego. Abren la prisión y encuentran muerto a Balbastro —con una herida en el pecho y un cuchillo en la mano— y a Serralta asfixiándose en una "espuma sanguinolenta". El anciano apenas puede balbucear para pedir un confesor. [Por la posición en que los encontraron, los custodios dedujeron que Balbastro amenazó de muerte a Serralta, quien detuvo la agresión con una pistola oculta en su faltriquera. A pesar de no haber sido herido, el ataque debió precipitar lo irremediable en la dolencia de Serralta.] Depositado sobre el camastro de la celda, su agonía se prolonga hasta la llegada del médico y del confesor, pero ni uno ni otro pueden cumplir con sus oficios.

Ramiro envía a Camila un billete a lápiz indicándole informar a María sobre su verdadera relación con Serralta, para aminorar su impresión por el deceso. Más tarde, al ir a buscarla en casa de Serralta, María lo recibe con muestras de felicidad y Ramiro apenas tiene tiempo de comunicarle la muerte de su padrastro, antes de que el abogado X entre presidiendo el cortejo fúnebre de Serralta.

María hace el epitafio de su padrastro: "Dios le perdone... el asesinato de mi padre, el martirio de mi madre y lo mucho que me ha hecho sufrir a mí."[63]

María Leonor y Ramiro contraen matrimonio, liquidan todas las posesiones de ella en Yucatán, cuantiosas "a pesar de las exacciones que les había impuesto Serralta para comprar, primero, el silencio de sus cómplices y, después, la absolución de Balbastro".[64] Lejos de Yucatán, fijan su residencia en la capital de Nueva España donde [ya en el México independiente] viven felices, rodeados de sus hijos, mexicanos todos.

Informaciones

Como ya ha sido apuntado, la estructura total de la novela *Memorias de un alférez* avanza hacia el descubrimiento de un personaje, Jorge de Serralta, que en este último cuarto es caracterizado —atinadamente, mediante sus acciones— como un individuo calculador y, no obstante, irascible y rencoroso. Antagonista auténtico de Ramiro de Salazar, teje a su alrededor una complicada red para obligarlo a desprenderse de la prueba única que lo identifica como el instigador en el homicidio de Lucas de Gálvez. De este modo, la metadiégesis de Camila y su propia carta constituyen, por sí mismas, informaciones que lo contraponen, inclusive psicológicamente, a su adversario. Ramiro en sus conductas muestra espontaneidad, buena fe, ingenuidad y capacidad de perdón. En contraposición, Jorge de Serralta espera un año para cobrar venganza del desprecio de Luisa de Vasconcelos, primero con un anónimo dirigido a su padre y luego con el asesinato de su esposo. Casi como un demonio, ofrece su hijastra a Balbastro como retribución del homicidio de Gálvez y emplea un medio paralelo para arrancar a Ramiro "la carta trágica". Desde su perspectiva, Luisa y María Leonor representan un objetivo intermedio en la consecución de sus fines; una

[63] *Op. cit.*, p. 1001.
[64] *Op. cit.*, p. 1002.

como requisito para ascender socialmente y la otra como una prenda, de la que puede deshacerse, a cambio de mantener sus condiciones de vida.

La única mujer que no tiene para Serralta este papel subordinado es Camila; por ello no es extraño que la narración ponga especial atención en describirla. En contraste con las escuetas referencias al físico de Serralta, de Esteban o del mismo Flavio de Sandoval, el narrador personaje hace una detallada descripción de las características físicas y morales de Camila viuda de Sanlúcar:

> Confieso que en aquel instante disculpé a don Lucas de Gálvez y aun a su asesino. Era una mujer de arrogante belleza la que tenía delante de mí. Su aspecto no revelaba más de treinta y cinco años. Era alta y, aunque la edad había abultado un tanto sus formas, conservábase todavía esbelta y airosa. Su cutis, ligeramente moreno, no había perdido del todo la tersura de la juventud. De sus ojos, negros como la noche, se desprendía una mirada que todavía fascinaba. En suma, era aún uno de los tipos más acabados de esa belleza tropical que florece en el mediodía de España y, especialmente, en sus colonias trasatlánticas.[65]

Tan asombrosa como el instante en que disculpa el homicidio es en este texto la reiteración del "todavía", pues con ello, el narrador no solamente resalta la época en que los encantos de Camila debieron ser mayores, sino que establece la frontera temporal en que el *valor* de la mujer está a punto de "perderse". Otras referencias al comportamiento de Camila o a sus disposiciones morales no desbordan el estrecho margen de esta descripción de la femineidad[66] que, finalmente, no es muy distinta de la del propio Serralta. Se explica así la disculpa que Ramiro narrador está dispuesto a conceder a su adversario, pues Camila constituye el objeto erótico por antonomasia, a causa de su refinamiento y su estudiada naturalidad propensa, siempre, al placer. Sobre esta base del derecho natural a elegir pareja, Camila —a través del narrador en la metadiégesis atri-

---

[65]*Op. cit.*, p. 970.

[66]"Se expresaba con propiedad y sin pedantería, tenía su voz un timbre que cautivaba y en todo manifestaba tener un tacto delicado y un gusto exquisito." *Op. cit.*, p. 972.

buida a ella— reconoce la intención de Serralta de formalizar su relación y, consecuentemente, el derecho de la joven a negarse a un matrimonio sin amor.[67]

Los mismos principios —aunque con diferente tópica— operan en toda esta metadiégesis. El romance entre Luisa de Vasconcelos y Mortimer Hunter se encuentra basado en la libre elección. Don Luis de Vasconcelos, descrito bajo el lema: "No hay vida como la honra",[68] ostenta el anacronismo como su condición trágica. Tolerante ante la inclinación erótica de su hija, habla personalmente con el elegido; inclusive le propone una conversión al catolicismo; pero, tras el matrimonio secreto de la hija bajo un rito distinto del suyo, se siente deshornado pues: "No veía diferencia ninguna entre el concubinato y el casamiento con un hereje, opinión que estaba en completa armonía con la ley."[69] Únicamente Serralta es capaz de impedir el suicidio sublimemente trágico de Luis de Vasconcelos, proponiéndole arreglar la falta de su hija con un matrimonio que cubra las apariencias.

Esta disparidad entre el *ser* y el *parecer* permea todas las conductas de Jorge de Serralta; así, en relación a su amasiato con Camila, el narrador apunta:

> ... nadie se atrevió nunca a asegurar de qué caudal salía el oro que gastaba Camila. Serralta había adoptado el recurso de encubrir sus malas pasiones bajo la capa de una falsa devoción. Se le veía con mucha frecuencia en la iglesia, contribuía con grandes sumas para las fiestas religiosas y era fama que hacía muchas limosnas. ¿Quién podía imaginar nunca que aquel adusto caballero vestido siempre de negro, que gastaba sus rodillas en las bal-

[67]"Preciso es hacer justicia a Serralta: él llegó a ofrecer su mano. Pero la joven rehusó. Ella, aguijoneada por la miseria, podía vender su cuerpo, pero no su corazón." *Op. cit.*, p. 984.

[68]El narrador atribuye la frase a una comedia de Montalbán (Juan Pérez de Montalbán, 1603-1638). *Op. cit.*, p. 975.

[69]*Op. cit.*, p. 983.

dosas de los templos era el afortunado mortal que proporcionaba todo aquel oro?[70]

Sólo la "Providencia" puede oponerse a los designios de Serralta en ese mundo dominado por el poder económico y la opinión social. Suma de antivalores, el personaje halla la muerte como consecuencia de su desmesura y su castigo en la intrascendencia de sus acciones.

Índices

Con el descubrimiento de Jorge de Serralta como el instigador del asesinato del gobernador y capitán general de Yucatán, Lucas de Gálvez, la novela entera toma un cariz distinto. Guiado únicamente por los índices *hermenéuticos* de una novela policiaca, el lector se sentiría decepcionado al prolongarse el desenlace por más de seis capítulos. De ello es fácil desprender que son otros los índices que constituyen la estructura dramática de la trama.

Lejos del realismo racionalista de C. Auguste Dupin en *Los crímenes de rue Morgue*,[71] Ramiro de Salazar se encuentra emocionalmente involucrado con el enigma que intenta resolver; primero, por un compromiso de gratitud con su tío y, después, por ser víctima de un atentado contra su vida y sentirse constantemente bajo la amenaza de un enemigo oculto. Para él, más que un problema racional, el enigma constituye una prueba de iniciación a la que lo somete su adversario; de ahí que acepte tácitamente las reglas del juego que le propone, ya sea a través de Marta —la falsa nana— o de María.

Como en toda "prueba iniciática", Ramiro es ayudado y obstaculizado por quienes fungen como sus aliados. Flavio sustrae de sus ropas "la carta trágica",

---

[70] *Op. cit.*, p. 984.

[71] Las narraciones de Poe se publicaron en 1840 y 1845 con los títulos de *Tales of the Grotesque and Arabesque* y *Tales*, aunque muchos de ellos habían aparecido en *Southern Literary Messenger*, revista de la que fue responsable entre 1836 y 1838.

pero así protege su vida; Arturo O'Neill trata de convencerlo de desistir, pero le ofrece una recomendación para el virrey; el médico francés lo cura, pero da información a su adversario; la señora Manresa le comunica los motivos del asesino, pero está incapacitada para informarle sobre Camila; María Leonor le cuenta su versión de los hechos, pero le solicita para su padre la carta. Inclusive, Pedro Balbastro le da información valiosa, pero se niega a desengañarlo acerca de María, y Jorge de Serralta, una vez resuelto el enigma y recobrada la condición habitual de la vida, se muestra dispuesto a aceptarlo como yerno y lo convierte, involuntariamente, en su heredero.

Desde esta perspectiva se comprenden ciertos elementos retóricos que complementan el relato, como la mención del mito de Saturno comparado con la actitud de Serralta hacia María.[72] Nuevamente, como una paradoja el *ser* y el *parecer* contraponen la imagen del padre ideal con la del "monstruo" que devora a sus hijos: "... no lograba desterrar de mí la idea de que algo horrible debía pesar siempre sobre el destino de la infeliz hija engendrada por tal padre."[73]

Transformado de "padre" en padrastro, Jorge de Serralta no constituye ya una aberración de la naturaleza, y en consecuencia María recupera en su *ser* la apariencia de su *deber ser*. Con ello, Ramiro no se ve obligado a enfrentar el conflicto entre su visión del libre albedrío y la valoración emocional de sus prejuicios.

No obstante, la problemática es ampliamente enunciada por la novela y parece referir a un conflicto esencial de la recientemente instaurada república. La modificada genealogía de María Leonor la califica como nieta de un importante comerciante de la Habana, por el lado materno, y de un puritano colono in-

---

[72]"Cierto es que la naturaleza ha producido monstruos y que esos monstruos, dotados de un organismo igual al de los demás seres, pueden tener y tienen, en efecto, hijos. Pero esos monstruos, por crueles que sean para los demás, no devoran nunca a sus propios hijos. El lazo santo de la paternidad es el escudo que los contiene. En la vida real no hay, no debe haber al menos, ningún émulo de Saturno." *Op. cit.*, p. 963.

[73]*Op. cit.*, p. 964.

glés de Pennsylvania, por el paterno.[74] No es ya hija de un mojigato terrateniente[75] que, a más de malévolo, posee en la provincia yucateca un soterrado poder informal. Serralta se constituye, por este medio, en el "padrastro" de las nuevas concepciones sobre el amor, la libertad individual, la transparencia de costumbres y la legalidad.

En consonancia con una referencia al vuelo sobre la abolición de la tortura,[76] el final de la obra remarca el planteamiento "iniciático" de la trama, estableciendo la "prueba" generacional a la que la nueva escala de valor será sometida:

> Ahora somos completamente felices y vivimos rodeados de nuestros hijos, que son todos mexicanos por nacimiento, como lo es su padre por adopción. Yo los educo en los principios que ha proclamado la joven República —que son también los míos— y espero que un día honrarán a su patria con la educación que he procurado darles y con las virtudes que han heredado de su noble madre.[77]

1.2. Acciones

Reconstruyendo la historia de *Memorias de un alférez* con base en su cronología, es fácil detectar tres secuencias de acción que constituyen los episodios principales del tema amoroso: El romance de Luisa de Vasconcelos con Mortimer Hunter; el de Camila viuda de Sanlúcar con Lucas de Gálvez, y el de Ramiro de Salazar con María Leonor de Serralta. En tanto que secuencias de acción paralelas, se aplica en ellas una misma premisa a partir de tres personajes

---

[74]*Op. cit.*, p. 975.

[75]"Compró en esta provincia numerosas haciendas y pudo al fin ver convertidos en realidad sus antiguos sueños de riqueza, aunque los había realizado al precio de un crimen." *Op. cit.*, p. 983. Más adelante, respecto a Balbastro, menciona: "...porque temiese que las influencias de que Serralta gozaba en la provincia hicieran inútil que pronunciara por entonces su nombre". *Op. cit.*, p. 988.

[76]*Ibidem*

[77]*Op. cit.*, p. 1002.

que desarrollan una secuencia idéntica, misma que, no obstante, puede variar en su desenlace:

I. A (Hombre mayor) ejerce dominio sobre B (Mujer joven) y se opone a su relación con C (Hombre)
II. A amenaza de muerte a C
III. A cumple (o no) su amenaza

En el primero de los episodios, Luis de Vasconcelos se opone al matrimonio de su hija con Mortimer Hunter a causa de sus prejuicios religiosos; no obstante que la amenaza no es cumplida por el propio Luis de Vasconcelos, al sorprender al causante de su deshonra en la habitación de su hija está dispuesto a cumplirla, y el propio narrador de la metadiégesis justifica su conducta a partir de las costumbres imperantes en la época.

En el segundo episodio, Jorge de Serralta se opone a la relación de su amante, Camila viuda de Sanlúcar, con Lucas de Gálvez. Después del incidente en la casa de Camila, Serralta planea y ejecuta la venganza por la ofensa de Lucas de Gálvez.

Finalmente, el mismo Serralta se opone a la relación de María Leonor, su hijastra, con Ramiro de Salazar, ya que le ha preparado un matrimonio para complacer a su cómplice, Balbastro, en el asesinato; aunque por otras razones, amenaza la vida de Ramiro, pero no llega a cumplirlo.

Es claramente observable que, siguiendo el orden cronológico de las acciones, Jorge de Serralta, el antihéroe de la novela, se habría convertido en el protagonista principal y que esta preeminencia habría trastocado profundamente los principales tópicos de la obra. Además, es presumible que para Ancona fuera poco atrayente una estructura episódica, semejante a la que empleó en *La cruz y la espada*, una de sus primeras novelas. Mucho más atractiva debió resultarle la construcción de una trama que no girara solamente en torno a un héroe joven, idealista e impulsivo, y no obstante, capaz de poner al descubierto todas las flaquezas de la sociedad colonial. De ahí pues el ocultamiento del agente

principal de las acciones, que Ancona elabora detalladamente en *Memorias de un alférez*, y el planteamiento enigmático de la novela.

Desde la perspectiva exclusiva del narrador personaje Ramiro de Salazar, toda la primera parte de la obra se construye en una secuencia de degradaciones que afectan directamente al protagonista; cada nueva mejoría se transforma en una degradación y en una sensación de angustiosa impotencia. Comprometido moralmente con su tío en liberar a Antonio de Salazar de su injusta prisión, el joven alférez compra el escritorio de Balbastro, obtiene la única evidencia tangible sobre el crimen e, inmediatamente, es mortalmente herido —con su propia espada— en la cabeza. Despierta en una habitación ajena, atendido por personas desconocidas que tratan de convencerlo de su desequilibrio mental y acosado por su agresor que, en un mensaje escrito, lo amenaza de muerte si no devuelve una carta que ya ni siquiera tiene en sus manos. Luego, antes de conseguir del todo su recuperación, su agresor intenta nuevamente intimidarlo y sobornarlo. La señora Manresa, su hostelera, le brinda información sobre los motivos del crimen, pero es incapaz de identificar a quien lo amenaza. Apenas recuperada la confianza en quienes le rodean, se enamora de María, le declara su amor, pero es rechazado y deja de tener noticias de la joven por varios meses. Planea un nuevo encuentro, consigue ser aceptado a pesar de las objeciones de María y, antes de que pueda percatarse, es asaltado, registrado, amenazado por su agresor y humillado por Marta, la supuesta nana, sin poder oponer la menor resistencia. Finalmente, cree haber arrancado a Balbastro informes invaluables sobre el crimen, sólo para recibir, frente al alcalde Anastasio de Lara, una terca negativa del exintérprete acerca de los pormenores relatados.

En términos esquemáticos, de acuerdo con "La lógica de los posibles narrativos" de Claude Bremond,[78] la primera parte de *Memorias de un alférez* correspondería, en su configuración enigmática, a un ciclo narrativo "por enclave" en

[78]En Barthes, Roland, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, *et. al. Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier y Beatriz Dorriots, 4a. ed. México, Coyoacán, 1999, pp. 99-121.

el que cada mejoramiento a obtener del protagonista se ve obstaculizado por un proceso de degradación. Solamente la relación de María y Ramiro se manifestará en un ciclo por "sucesión continua", en el que todo mejoramiento obtenido abrirá la posibilidad de una degradación; aunque más tarde se presentará como una *celada*,[79] es decir, como una agresión del adversario Jorge de Serralta, que hace cooperar a Ramiro en su propia degradación.

Hay una notable similitud en la estructura actancial de los quince primeros capítulos de la novela, pues todos ellos concluyen en el punto de máxima expectación:

Primera parte

I. **El atentado contra Ramiro.** [Mejoramiento a obtener (encontrar al asesino de Lucas de Gálvez.)+ Proceso de mejoramiento (almoneda) + Mejoramiento obtenido = Falta posible (correspondencia ajena.) + Proceso de la falta (lectura de la evidencia.) = Falta posible por inadvertencia (puerta abierta) + Proceso de la falta = Ocasión a aprovechar + Explotación de la ocasión {= (omisión del daño a infligir) + Proceso de agresión (herida de Ramiro en la cabeza e intención de registrar sus ropas.) + ¿...?} + ¿...?]

II. **La certeza de Ramiro de estar en manos de su agresor y el descrédito que merecen sus afirmaciones.** [... + Daño infligido (delirio y convalecencia.)= Peligro a evitar + ¿..?]

III. **La ficción de Flavio sobre la causa de sus heridas y los motivos que pudo tener para mentir.** [... + Proceso protector (ganar la confianza de la señora Manresa.) = {servicio posible + acción servicial (relación de su traslado a la hostería.) + servicio cumplido} + ¿...?]

IV. **El incidente del tocador y la desaparición de Camila luego del asesinato de Gálvez.** [... + Éxito de la protección = Servicio posible (informes sobre el asesino de Gálvez.) + Acción servicial + Servicio

[79] Clasificándola como una subclase de la agresión, Bremond dice: "La celada se desarrolla en tres tiempos: primero, un engaño; luego, si el engaño es conducido hasta su término, la explotación por parte del engañador de la ventaja adquirida que pone a su merced a un adversario desarmado." *Op. cit.*, p. 111.

no cumplido (se ignora la identidad del hombre en el tocador.) = Degradación posible + Proceso de degradación + ¿...?]

V. **Las dudas de Ramiro después de su conversación con Arturo O'Neill.** [... = Mejoramiento a obtener (identificar al asesino.) + Proceso de mejoramiento = Pacto a concretar + (*negociación*[80] con Arturo O'Neill para obtener ayuda.) + Pacto no concretado = Degradación posible (dudas sobre el éxito de su *sacrificio*.)[81] + Proceso de degradación (temor.) + ¿...?].

VI. **El primer encuentro del alférez con María y su cambio de estrategia de acción.** [... = Mejoramiento a obtener (sorprender al agresor en el convento de San Francisco) + Proceso de mejoramiento + ¿...? = 2. Mejoramiento a obtener (reencontrar a María en San Francisco.) + ¿...?]

VII. **El engaño propuesto por Marta para un encuentro en Santa Catarina.** [... (reencuentro) + Proceso de mejoramiento = 1. ¿...? (aparición del hombre de la almoneda); 2. ... (seguir a Marta.) + Mejoramiento obtenido (cita con María en Santa Catarina.) = Mejoramiento a obtener (relacionarse con María.). + ¿...?]

VIII. **La expectativa de un idilio entre María y Ramiro.** [... + Proceso de mejoramiento (conversación con la joven.) + ¿...?]

IX. **Nueva amenaza del agresor en el baúl de Ramiro.** [2. ... + Degradación posible (no declarar su amor a María.) + Proceso de degradación = Mejoramiento a obtener (continuar las entrevistas y ser aceptado por María.) + ¿...? 3. Mejoramiento a obtener (reincorporarse al servicio.) + Proceso de mejoramiento (recuperar los documentos de la casa de Santa Ana.) + ¿...? = 1. Degradación posible (nueva amenaza de su agresor en el baúl.) + ¿...?]

---

[80]Según Claude Bremond, ésta "consiste para el agente en definir, de acuerdo con el ex adversario y futuro aliado, las modalidades de intercambio de servicios que constituye la finalidad de su alianza ... Para obtener este resultado puede usar tanto la *seducción* como la *intimidación*". *Op. cit.*, p. 109.

[81]De acuerdo con este autor, "el sacrificio es una conducta voluntaria, asumida con vista a un mérito a adquirir, o al menos, que hace digno de una recompensa. (...) debe alcanzar su término con el concurso de la víctima (si el sacrificio parece ser una locura los aliados pueden hacer advertencias, pero esta protección se dirige entonces contra la decisión, que constituye una falta, y no contra el sacrificio mismo)". *Op. cit.*, p. 117.

X. **La aparición de la sombra en Santa Catarina y la reacción de María ante el intruso.** [2. ... (ser aceptado por María) + Proceso de mejoramiento = Degradación posible (la razón secreta de las objeciones de María.) + ¿...? 1. Peligro a evitar (aparición de la sombra del intruso sobre el muro.) + Proceso protector = Degradación posible (María impide la persecución) + ¿...?

XI. **El anuncio de María a Ramiro sobre el posible sacrificio del alférez.** [... + Proceso de degradación (suspensión de las entrevistas entre los jóvenes) = Mejoramiento a obtener (reanudar las entrevistas para ser aceptado por María) + Proceso de mejoramiento (cita vespertina) = Degradación meritoria posible (anuncio del sacrificio penoso.) = ¿...?]

XII. **El asalto a Ramiro, la conducta extraña de los agresores y de Marta.** 2. Servicio posible (recuperar el caballo.) = 1. Falta posible + 2. Acción servicial = 1. Proceso de la falta + 2. Servicio cumplido = 1. Falta cometida (regreso tardío.) = Ocasión a aprovechar + Explotación de la ocasión: {Daño a infligir + Proceso agresivo (asalto a Ramiro.) = Ayuda a recibir + Daño no infligido = Recepción de ayuda (aparición de Marta y Juana.)} + Ocasión no aprovechada = Ayuda recibida = Degradación posible (nueva amenaza y plazo para entregar la carta.)

XIII. **La intriga de Marta y la solicitud de María sobre la entrega de la carta. Posible ruptura del idilio.** [3. ...+ Mejoramiento obtenido (sobrenetendio en el Peligro a evitar + Proceso protector, tras el asalto.) 2. ... + Proceso de degradación meritoria = Mejoramiento a obtener (recibir la aceptación definitiva de María.) + Proceso de mejoramiento {= Obstáculo a eliminar (el relato de Marta sobre el asalto.) + Proceso de eliminación (descripción del contenido de la carta.) + ¿...?} + Mejoramiento no obtenido (desmayo de María.) = Degradación posible (ruptura de la relación.) + ¿...?

XIV. **La conversación de Ramiro y Balbastro y la negativa del este último a revelar los nombres de los implicados.**[2. ... + Proceso de degradación (ausencia de María en Santa Catarina) = Mejoramiento a obtener (conseguir el perdón de la joven.) + ¿...? 1. Mejoramiento a obtener (convencer a Balbastro de hacer la denuncia.) + Proceso de

mejoramiento (metadiégesis de Balbastro.) + Mejoramiento no obtenido]

XV. **La negativa de Balbastro a confirmar ante Anastasio de Lara su conversación anterior con Ramiro.** [2. ... (ausencia de noticias sobre María) + ¿...? 1. Mejoramiento a obtener (presionar la denuncia de Balbastro ante el alcalde.) + Proceso de mejoramiento (la carta en la alacena.) + Mejoramiento no obtenido (aplazamiento de la delación.) = Degradación posible (amenaza de muerte) + ¿...?]

Aun cuando en esta síntesis se ha conservado solamente la división propia de la novela, es observable en ella la bifurcación de la trama que se opera en el capítulo VII con la aparición de Esteban —el hombre de la almoneda—, lo que justifica la división en cuatro partes que este análisis ha hecho de la obra.

Por otra parte, son también evidentes las continuas suspensiones [¿...?] de las secuencias o su ligamiento [...] con su inicio en el capítulo precedente, lo cual, sin duda, denota su estructura enigmática y su relación con el tipo de novelas publicadas por entregas en los periódicos. No obstante, otro dato que avala la división analítica son dos momentos climáticos de máxima expectación; el primero, en el capítulo IV, ante la posible identificación del agresor de Ramiro y asesino de Gálvez, y el segundo, en el capítulo X con la aparición del intruso, Balbastro, en las ruinas de Santa Catarina. En ambos casos, el final del capítulo anticipa un proceso de degradación para el protagonista, que amenaza su integridad física y su autoestima dejándolo sin posibles alternativas de acción; es decir, la trama coloca, simbólicamente, a Ramiro de Salazar en una posición de indefección semejante a la de su convalecencia en el capítulo II y a la de su rapto en el XII, creando un curioso efecto de visión inversa, o de espejo.

En contraste con la primera parte de la novela, el carácter marcadamente pasivo del protagonista se transforma hasta convertirse en agente de la trama. Salvo en los capítulos I, VII, XIV y XV de la primera parte, Ramiro de Salazar reacciona ante la voluntad de otros actores, pero no toma la iniciativa. En la segunda parte, en cambio, serán los actos de Ramiro los que lo lleven al térmi-

no de sus pesquisas. Frente a esta nueva función del protagonista, otros dos personajes, María Leonor y Jorge de Serralta complementarán la visión de los hechos con sus puntos de vista sobre lo ocurrido y una metadiégesis —atribuida a Camila— detallará la imagen del antagonista.

Segunda parte

I. **El mensaje en el devocionario de María.** [... + Proceso de degradación (alejamiento de María.) = Mejoramiento a obtener (recepción del devocionario.) + Proceso de mejoramiento (planes de fuga.) = 3. Falta posible (deserción.) + ¿...?]

II. **La fuga de los enamorados.** [... + Mejoramiento obtenido (alegría y proyectos de los amantes.){= 3. Proceso de la falta (ausencia injustificada al servicio militar.) + ¿...?}]

III. **La separación de los amantes.** [Falta posible por inadvertencia (Esteban, el administrador de Serralta.) = Degradación posible + Proceso de la falta por inadvertencia = Proceso de degradación (viaje de Ramiro, solo, hacia la costa.) + Falta por inadvertencia cometida = Degradación cumplida (María en manos de Serralta.) = Mejoramiento a obtener (buscar a María.) + ¿...?]

IV. **El arresto de Ramiro.** [2. ... + Proceso de mejoramiento (retorno a Mérida.) = Degradación posible (no hay noticias sobre la fuga de María.) + ¿...? 1. ... + Proceso de mejoramiento (delación de Balbastro.) + ¿...? 3. ... + Falta cometida = Ocasión a aprovechar (detención de Ramiro.)= Daño a infligir (arresto de un mes.) + ¿...?]

V. **María Leonor, "novia de Balbastro".** [3. ... + Proceso agresivo (arresto.) {= 2. Mejoramiento a obtener (interrogar al conductor de la litera y recabar informes sobre María y Serralta.)} + Daño infligido (fin del arresto.) {= 2. Proceso de mejoramiento + Mejoramiento no obtenido (desaparición del conductor.)} = 2. Mejoramiento a obtener (recepción de una carta de María.) + Proceso de mejoramiento = Degradación posible (reconocimiento de la letra.) + Proceso de degradación (confirmación de la sospecha.) + Degradación cumplida (identidad de María y la "novia de Balbastro".) = 1. Mejoramiento a obtener (buscar venganza por el engaño.) + ¿...?]

VI. **El reencuentro con María.** [1. ... + Proceso de mejoramiento (traslado a México con recomendación para el virrey.) + Mejoramiento obtenido (asignación a la guardia de la prisión.) = Mejoramiento a obtener (noticias sobre el patrocinador de Balbastro.) + Proceso de mejoramiento (localización del domicilio.) + Mejoramiento obtenido (María en la casa.) = 1 y 2. Adversario a eliminar (recriminación.) = Pacto a concretar + Negociación (recepción del manuscrito.) + ¿...?]

VII a X. **Manuscrito de María Leonor.** [1 y 2. ... + Pacto concretado (lectura del manuscrito.)]

XI. **La recuperación de la carta.** [1. Degradación posible (ser engañado por María.) + Proceso de degradación (estar enamorado de la hija de un criminal.)= 2. Mejoramiento a obtener (encuentro con Flavio y devolución de la carta.) + Proceso de mejoramiento {= 1. Degradación posible (consejos de Flavio.)}+ Mejoramiento obtenido (posesión de la carta.) = 2. Degradación posible (pérdida definitiva de María.) + ¿...?

XII. **El encuentro con Camila.** [... + Proceso de degradación = Mejoramiento a obtener (seguir al criado.) + Proceso de mejoramiento (domicilio en la calle del Amor de Dios.) = Mejoramiento no obtenido (ausencia del adversario y de María) = Mejoramiento a obtener (información de Camila acerca de María y de Serralta.) + Proceso de mejoramiento (conversación con la mujer.) + ¿..?]

XIII. **Jorge de Serralta, padrastro de María.** METADIÉGEIS atribuida a Camila. [Mejoramiento obtenido (Serralta no es padre de María.) = Mejoramiento a obtener (sobrentendido)+ ¿...?]

XIV. **La reconciliación con María y la entrega de la carta.** [... + Proceso de mejoramiento (reencuentro con María.) + Mejoramiento obtenido (votos de amor mutuo.) = Adversario a eliminar = Pacto a concretar (entrega de la carta a cambio de permiso para la relación.) + ¿...?]

XV. **La justificación de Serralta.** [... + Negociación (Serralta trata de amigo a Ramiro.) + Pacto concretado (posibilidad, más tarde, de darle

el nombre de yerno.) = Degradación posible (engaño de Serralta.) + ¿...?

XVI. **El castigo a los criminales.** [... + Proceso de degradación (Balbastro, sacristán de la prisión.) = Mejoramiento a obtener (entrevista de Balbastro y Serralta.) + Proceso de mejoramiento (muerte de Serralta y Balbastro.) + Mejoramiento obtenido (matrimonio de Ramiro y María Leonor.)]

Con una estructura muy similar a la del capítulo primero de la primera parte, el inicio de la segunda incluye también una *falta* en la conducta del protagonista que desencadena las acciones posteriores. Sin embargo, en este caso el desenlace de la secuencia se halla postergado hasta el capítulo V, con lo que ésta permite la inclusión de episodios intermedios, semejando lo que ocurre en la novela de aventuras.

Por otra parte, Ramiro de Salazar, arrancado de la compañía de María, piensa en huir de su enemigo y de la justicia militar embarcándose en el barco fletado, pero no lo hace. No obstante, la asimilación entre ambos "castigos", el de su adversario y el de la guardia de dragones, presuponen, al menos como factible, la existencia de una *falta*. Siguiendo este razonamiento, el que Ramiro se apodere de una evidencia, de una carta que no le pertenece, lo hace incurrir en *falta*, lo que desata un proceso de agresión por parte de Jorge de Serralta. A este respecto, Bremond apunta:

> Dado que el elemento motor de la falta es el enceguecimiento, esta forma de degradación requiere de una forma de protección específica: la advertencia (destinada a prevenir el *error*) o el desengaño (destinado a disiparlo). A veces los hechos mismos se encargan oportunamente de ello; en otros casos, aliados clarividentes asumen la tarea. Enunciando o recordando la regla tienden a encarnarla, aunque no sean sus autores; si el engañado pasa por alto sus advertencias, esta perseverancia en el *error* los perjudi-

ca y la catástrofe resultante es al mismo tiempo la sanción de esta nueva transgresión.[82]

No parece ser otro el motivo de las *advertencias* de Flavio de Sandoval y de Arturo O'Neill, pues aunque ambos participan como aliados en su incorporación a la sociedad, no lo son nunca en su proyecto de descubrir a los ejecutores de Gálvez, pues lo consideran producto de su "quijotismo".[83] Así, como en el caso del anacronismo en los valores de Luis de Vasconcelos, el narrador, desde una perspectiva coetánea a su relato, ve como defectos de juventud el idealismo caballeresco y la tópica del amor pastoril sobre los que se desarrollan las conductas de su personaje. Del mismo modo equipara *sacrificio* y *falta* atribuyendo ambos al *error* del "quijotismo". Al ser una "locura", el *sacrificio* se transforma en *falta* y esto desencadena las degradaciones del personaje y su no incorporación al universo social del Nuevo Mundo. Consecuencia de ello será el desarrollo en "sucesión continua" de los primeros siete capítulos de la novela, en los que cada mejoramiento obtenido implica una secuencia de degradación.

La eliminación del *error* determina, entonces, la posibilidad de un mejoramiento permanente, pero éste no se da sino hacia el final de la novela. Previamente, una "sucesión por enclave" determina las relaciones entre Ramiro y María en el segundo cuarto de la obra, ya que representa el "castigo" a la *falta* propiciada por el *error*. Esta "sucesión por enclave" culminará, en el tercer cuarto, con el "desengaño" al reconocer en María a la "novia de Balbastro". Así, los cuatro primeros capítulos de la segunda parte muestran una degradación continuada del protagonista —degradación meritoria— que lo hace olvidar su "quijotismo" para asumir la "venganza por el engaño" como motivo de acción.

---

[82]*Op. cit.*, p. 116.

[83]Como aliados de Ramiro, Sandoval y O'Neill le ofrecen empleo, casa habitación, lo rescatan de sus infortunios y le ofrecen facilidades para permanecer en el Nuevo Mundo; sin embargo, nunca comparten con él el interés por conocer los pormenores del crimen: Flavio lo despoja de la carta y O'Neill lo persuade de no arriesgarse ante un enemigo invisible. Inclusive el mismo narrador califica de "quijotismo" su intención redimir a los inculpados injustamente. *Cfr.* Ancona, Eligio. *Op. cit.*, pp. 817 y 840-841

Al hablar del *castigo*, Claude Bremond[84] presenta el siguiente esquema:

Caída		*Rescate*	
Mejoramiento demeritorio → (mala acción)	Degradación merecida → (castigo)	Degradación meritoria → (buena acción)	Mejoramiento merecido (recompensa)

Como es obvio, bajo esta misma línea estructural se articulan gran variedad de relatos. No obstante, es particularmente interesante constatar que en el mito de los Bororó analizado por A. J. Greimas en "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico",[85] el protagonista siga una secuencia en que el *castigo* implica —como en la novela—, además de una serie de pruebas, la superación de un "engaño" de su adversario —en este caso, el padre. En este mito, el padre es representado a través de sus atributos léxicos como la encarnación de la *anticultura* opuesta a los valores de *cultura* que la narración quiere resaltar. En otras palabras, este mito de los Bororó remarca el empleo de los recursos "culturales" del hijo, que le permiten vencer las conductas "anticulturales" del padre, instaurando nuevas formas en el hacer social.

No muy diferente es el esquema actancial de un buen número de novelas o *romans* caballerescos en los que el protagonista se ve sometido a una "aventura"[86] que le permite acceder, al superarla, a un estrato superior imponiendo en él comportamientos diferentes. A este respecto, Auerbach apunta:

> ... cuando capas culturales de origen urbano recogieron y transformaron, especialmente en Italia, el ideal cortesano, la noción de la criatura noble se

[84]Cluade Bremond. *Op. cit.* p. 119.

[85]En Barthes, Roland *et al. Análisis estructural del relato.* pp. 39-76.

[86]Auerbach, Eric. "La salida del caballero cortesano" en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México, FCE, 1988 (Lengua y estudios literarios) pp. 121-138.

hizo cada vez más personalista y, como tal, polémicamente opuesta, en distintas formas, a la idea de nobleza basada exclusivamente en la sangre. Pero no por eso se hizo menos exclusiva, y conservó siempre el carácter de una clase de elegidos, y a veces hasta de una sociedad secreta; entretejía en la forma más variada motivos clasistas, místicos, políticos, sociales y educativos.[87]

Con estos elementos comparativos resulta más fácil comprender algunas de las posibles inconsistencia en el planteamiento de la trama. Una pregunta necesaria en este sentido es: ¿Por qué Ramiro de Salazar, al verse en posesión de la carta, decide entregarla a su adversario Jorge de Serralta? Delante de una "novela policiaca" tradicional la renuncia de Ramiro equivaldría a una decepción rotunda de los lectores. No obstante, vista como una novela ascencional o de "prueba iniciática" *Memorias de un alférez* muestra la enunciación de una isotopía[88] como un "haz de categorías semánticas"[89] distinto y mucho más "personalista". Esta sustitución semántica se evidencia en los distintos desenlaces de los episodios amorosos de la novela, que posibilita —en el último, bajo el derecho a la libre elección de pareja— el matrimonio entre María Leonor y Ramiro.

En estos términos, Ramiro de Salazar representa los valores "culturales" de un nuevo orden social, opuestos a los de su adversario, Jorge de Serralta, pero sin remplazarlos del todo. Prácticas sociales como la tortura de los testigos ple-

---

[87]*Op. cit.* p. 135.

[88]"Greimas tomó de la ciencia físico-química este término y lo aplicó al análisis semántico. Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia. [...] Greimas ofrece varias descripciones, ejemplos y definiciones de isotopía. La más completa de éstas es la siguiente: 'Conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como ella resulta de las lecturas parciales (es decir, por segmentos sumativos, por subconjuntos) de los enunciados, después de la resolución de sus ambigüedades, siendo orientada tal resolución por la búsqueda de la lectura única.'" en Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed. México, Porrúa, 2000, pp. 288-289.

[89] Greimas, A. J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en Barthes, Roland *et al. Op. cit.* p. 65.

beyos, los matrimonios arreglados, la intolerancia religiosa o la nobleza sanguínea son consideradas como "anticulturales" y anacrónicas. Sin embargo otras, como la obligación filial, la discriminación por origen étnico, familiar o social, e inclusive la acumulación de posesiones territoriales, el concubinato o la discrecionalidad jurídica, se conservan dentro de la órbita de la *cultura*.

La recurrencia semántica en las conductas de Jorge de Serralta, Pedro Balbastro, Lucas de Gálvez y Ramiro de Salazar es aun más clara en su valoración sociosexual de la mujer; para los cuatro, la posesión de la belleza femenina es atractivo irresistible y "justifica", de algún modo, el crimen. Así, ante la decisión de renunciar definitivamente a María o delatar a su padrastro, Ramiro prefiere la posible posesión de su objeto amoroso.

Por otra parte, la tendencia "personalista" de la isotopía propuesta en la novela impone límites morales individuales a las conductas. No existe el castigo social para Jorge de Serralta, pues se presupone uno "natural" que hace del antagonista un "monstruo", una aberración de la naturaleza y será ella, como "Providencia", la que imponga un límite a su desmesura.

Dentro del orden social, el castigo a Balbastro es acorde a sus pretensiones de mejoramiento por vías ilícitas. El *error* de Balbastro no es el amor, sino su deseo de poseer "una criatura noble" sin serlo él mismo. Así, su alianza con Serralta se constituye en un mejoramiento demeritorio que le impone, como castigo, la traición a su benefactor, la frustración, el alcoholismo, la delación y la cárcel; y la muerte como degradación total, sin posibilidad de *rescate*.

Finalmente, como aliadas a Ramiro de Salazar, María Leonor y Camila siguen secuencias paralelas a la del protagonista superando una *falta* por inadvertencia o por "locura" a través de una degradación meritoria que culmina con un mejoramiento permanente. Ambas, "criaturas nobles", serán, pues, "rescatadas" por Ramiro de Salazar que, casi involuntariamente, las librará moral y físicamente de las agresiones de su acreedor Jorge de Serralta.

90

2. Discurso

Sin duda uno de los principales atractivos de *Memorias de un alférez* sobre otras novelas de Eligio Ancona como *Los mártires del Anáhuac* o *El filibustero* resulta de lo que se ha denominado aquí como "planteamiento enigmático". Queda, pues, por definir en qué sentido se utiliza este término.

Considerada como diégesis, es decir, como enunciación de una secuencia de acciones, se ha establecido ya que la novela analizada refiere una historia de "ficción" que trata de reconstruir otra: una diégesis que reconstruye una metadiégesis. Definida en términos prácticos por Tzvetan Todorov: "La novela de misterio comienza por el fin de una de las historias narradas para terminar en su comienzo."[1] Esta organización del discurso, que se encuentra íntimamente relacionada con la deformación impuesta al orden causal y cronológico de las acciones, crea en el lector una duda respecto al origen, las causas o los proyectos que dieron como resultado cierto desenlace de la acción. En otras palabras, el orden inusual transforma un suceso ya ocurrido, o un personaje, en un enigma, en un significante cuyo significado se haya oculto, desfigurado o perdido.

Tratando de encontrar los antecedentes literarios de la novela policiaca, o de misterio, Boileau y Narcejac apuntan:

> ... No hay que olvidar que para los antiguos todo conocimiento verdadero y toda acción eficaz necesitan una etapa de iniciación y que lo que está abajo es un reflejo simbólico de lo que está en lo alto. Cada cosa es al

[1]Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en Barthes, Roland *et al. Op. cit.*, p. 181.

mismo tiempo ella misma y la figura de otra cosa; conocer no es analizar sino interpretar. [...] Pasar del signo al significado es para ellos, no sólo remontarse de lo conocido a lo desconocido, sino también de lo profano a lo sagrado. [...] La brujería ya ha terminado, aquel que sigue pensando en los misterios para disiparlos,(sic) sigue haciendo el papel de brujo.[2]

Colocando la "historia" narrada en el plano de las representaciones, ésta se transforma en un metacódigo de la segunda, la cual se pretende reconstruir o interpretar; o de un modo más simple —y para aplicarlo al caso de la novela de Ancona—, el asesinato de gobernador y capitán general de Yucatán, Lucas de Gálvez, es para Ramiro de Salazar un significante huero, una duda, un enigma racionalizable; mientras que para el resto de los habitantes de Mérida resulta, por temor a verse implicados, un suceso cuya descodificación equivale a una profanación. Con sus indagaciones —metacódigo— Ramiro pretende interpretar el misterioso asesinato y denunciar a los culpables. Aunque ni el narrador ni el personaje Ramiro de Salazar mencionan nunca ese obstáculo a sus pesquisas, el miedo a romper el pacto social de silencio sobre el crimen se manifiesta de manera apabullante en los siete primeros capítulos, forjando el clima de misterio y paranoia en que el personaje desarrolla sus acciones. Así mismo, la ingenua duda de Ramiro sobre la culpabilidad de su primo Antonio de Salazar pone en tela de juicio la credibilidad de las instituciones coloniales y, por tanto, resulta altamente subversiva.

Únicamente la señora Manresa, habilitada en el uso de los signos por su parlanchinería, es capaz de iniciar a Ramiro en el mundo enigmático del suceso; como una "bruja" semiótica, "sigue pensando en los misterios para disiparlos" y no se somete, como el resto, a la mitificación del homicidio. Ambos, pues, abandonan el papel de lectores de "mitos" para asumir —a la manera de

[2]Boileau y Thomas Narcejac. *La novela policiaca*, trad. Basilia Papastamatín. Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 23-24.

Barthes[3]— el de "mitólogos". Por ello, cuando Ramiro convierte en una necesidad práctica su reconocimiento de los autores del crimen, ejerce inadvertidamente una acción "política" que libera al significante —el asesinato de Lucas de Gálvez— de toda connotación "sagrada" o de la prohibición tácita de descodificarlo. Es decir, Ramiro convierte un suceso ocurrido cuatro años antes en una "intención histórica" y lo desprende de su cubierta de "naturaleza" irrevocable, irreductible y misteriosa.

Valiéndose de su interpretación racional de los indicios, el narrador personaje de la novela reúne lentamente los fragmentos de "intención histórica" que han quedado en la memoria de los protagonistas del suceso: La señora Manresa, Pedro de Balbastro, María Leonor, Camila viuda de Sanlúcar y Jorge de Serralta, para ofrecer al lector una imagen completa y autosuficiente de la metadiégesis reconstruida. Pero los indicios no aparecen nunca en el orden cronológico, ni siquiera para el propio lector, y es él, el receptor último de las *Memorias de un alférez*, quien debe organizar y dictaminar sobre el buen resultado de la ficción como solución al enigma.

En *S/Z*, Roland Barthes divide en tres partes la secuencia del enigma como "frase hermenéutica":

> La proposición de verdad es una frase "bien hecha"; comporta un sujeto (el tema del enigma), su marca interrogativa (el planteamiento del enigma) y la diferentes subordinadas, incisas y catálisis (las dilaciones de la respuesta) que preceden al predicado final (la revelación).[4]

---

[3]"La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad lo que es contingencia." Y mas adelante: "El develamiento que produce la mitología es por lo tanto, un acto político; en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo. Sin duda que en este sentido la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse..." Barthes, Roland. *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, 11a. ed. México, Siglo XXI, 1997, pp. 237 y 253.

[4]Barthes, Roland. *S/Z*, trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1980, p. 70.

En seguida, detalla en un cuadro los diferentes tipos de dilación de la respuesta, aplicables todas a los personajes de *Memorias de un alférez* en relación con el asesinato de Gálvez:

Promesa de respuesta:	Sra. Manresa Pedro de Balbastro María Leonor Camila viuda de Sanlúcar
Engaño:	Pedro de Balbastro
Equívoco:	Pedro de Balbastro
Respuesta suspendida:	María Leonor
Respuesta parcial:	Sra. Manresa María Leonor Camila viuda de Sanlúcar
Respuesta bloqueada:	Teniente Flavio de Sandoval Capitán general Arturo O'Neill Alcalde Anastasio de Lara

En orden inverso al cuadro, Flavio es el primero que bloquea la posible respuesta al enigma negando que pueda descubrirse al asesino, y a él le sigue el capitán general O'Neill. Más tarde, el alcalde de Lara se niega a ofrecer cualquier información adicional a Ramiro.

Respuestas parciales ofrecen la señora Manresa —que no puede identificar al hombre en el tocador de Camila— ; María Leonor —que desconoce los motivos del crimen—, y Camila —que conoce la identidad y los motivos del asesino, pero no los hechos mismos. Por su parte, María Leonor suspende en varias

ocasiones la respuesta, tanto en sus conversaciones con Ramiro en Santa Catarina, como en su extenso manuscrito.

El engaño y el equívoco corren a cargo de Pedro de Balbastro, quien, a pesar de conocer la identidad del instigador, los motivos y la ejecución del asesinato, engaña a Ramiro pretendiendo no estar directamente involucrado y equivocando la identidad del padre de su prometida María Leonor.

Los cuatro personajes que colaboran con Ramiro de Salazar prometen respuesta a su interrogante, pero ninguno de ellos está en posición de cumplir; los tres personajes femeninos carecen de alguna parte de la información; Balbastro conoce la respuesta completa, pero se halla imposibilitado por ser cómplice en el crimen.

Volviendo, pues, al inicio, la posesión instantánea del documento es el acicate intelectual que permite a Ramiro racionalizar su propósito moral: autentificarlo; pero al mismo tiempo lo coloca, frente al poder informal, en franca rebeldía. Por todo esto, el planteamiento enigmático de las tres primeras partes del discurso queda enmarcado por el esquema ético de la diégesis permitiendo el desarrollo de la trama más allá de la respuesta al enigma.

2.1. La representación del espacio en el discurso

Acuñada previamente o en simultaneidad con él, la ficción se realiza, se actualiza, en el discurso. Simulacro gráfico de enunciación, el discurso es, a su vez, representación lingüística del suceder ficticio, cuyo único sustento se encuentra en la lengua y en las "imágenes mentales" —saussurianas— que es capaz de suscitar en el lector. De este modo, ante *Memorias de un alférez*, el lector percibe, antes que otra cosa, la imagen gráfica del texto, su división en dos partes de extensión aproximada —quince capítulos en la primera y dieciséis en la segunda— que dan una impresión de simetría. Más en detalle, encontrará que los capítulos ocupan un espacio equivalente, aun cuando algunos de ellos pueden

ser ligeramente mayores, o parecerlo a causa de los diálogos o sus divisiones internas. Esta regularidad —no evidente en otras novelas de folletín divididas también en dos partes como *Los bandidos de Río Frío* (1888-1891) de Manuel Payno o *Martín Garatuza* (1868) de Vicente Riva Palacio— es similar —por número de capítulos en cada parte— a *La hija del judío* (1848-1849) de Justo Sierra O'Reilly, que inaugura —según opinión generalizada— la novela histórica mexicana.

Igualmente equilibrada que la forma externa de la obra resulta la representación del espacio narrado, pues no abundan las descripciones en detalle ni las adjetivaciones valorativas, a pesar del narrador en primera persona. Por el contrario, son las motivaciones del personaje narrador y sus acciones las que determinan la importancia semántica de lo descrito. Así, la ubicación de la casa en el barrio de Santa Ana, la falta de mobiliario en ella, el escritorio de Balbastro o la mutilada carta de Jorge de Serralta al exintérprete merecen una descripción precisa y objetiva dentro del discurso; descripciones que se omiten acerca de la habitación de Ramiro en la hostería y la que ocupará posteriormente en la ciudad de México.

A ese procedimiento escapa la pormenorizada historia del convento grande de San Francisco, que claramente tiene la función de ubicar al lector en un pasado cuyos vestigios apenas se conservan, no obstante que en ese sitio tiene lugar el primer encuentro de Ramiro con María Leonor. Más tácitamente valorativas son la mención de los avances en urbanización y comunicaciones conseguidos por Lucas de Gálvez; el inerte comercio regional de la península yucateca y la justificación del contrabando como respuesta al descuido de sus costas Norte y Oriente.

Otras informaciones sobre el espacio se constituyen en índices de estatus social del personaje: la única vela con que el hospedero provee cada noche al alférez en la ciudad de México, en contrapunto con el domicilio del capitán Flavio de Sandoval en el piso alto de la calle de Esclavo o con las modestas pero bien decoradas habitaciones de Camila en la de Amor de Dios.

Fuera de la órbita informativa, la representación del espacio sirve ante todo para caracterizar ciertos matices emotivos de la acción. El detalle del ave que busca refugio y luego se retira de Santa Catarina cuando María Leonor va a solicitar a Ramiro "la carta trágica"; el transcurso mañana-tarde-noche-amanecer que marca las distintas etapas en la relación de los enamorados; las habitaciones separadas de los castos amantes durante su fuga, primero en la hacienda y luego en el pueblo de pescadores; la ruinosa apariencia del domicilio de Balbastro, en consonancia con la de su persona, sirven todas para presentar aspectos externos de las motivaciones de los personajes o su estado moral y anímico. Otro tanto puede decirse de la desdibujada letra de Jorge de Serralta en los anónimos; de los rasgos femeninos en la letra de María Leonor y de la propensión del narrador personaje a sugerir el estado emocional de sus interlocutores mediante la descripción de sus reacciones espontáneas como el sonrojo, la turbación o la dureza en la mirada.

Menos transparente, a primera vista, es la amplitud geográfica de la obra, que salta de Mérida a Madrid, de Madrid a Francia, de Francia a Yucatán, del Norte de la península a Belice, Jamaica y los Estados Unidos; de Campeche a la ciudad de México y de ahí a la isla de Cuba. Sin embargo, la instintiva confianza de Ramiro en el médico francés que, en boca de la señora Manresa,

> ... dejó ver en sus labios una sonrisa desdeñosa, debida acaso al respeto con que yo acababa de hablar de su majestad (porque ya sabéis que esos pícaros franceses acaban de matar a un rey),...[5]

la amable bienvenida que le da a su llegada Arturo O'Neill O'Kelli —"un caballero irlandés que me acogía con agrado"[6]— y el alivio del alférez al comprobar que María Leonor no era hija del español Serralta, sino del emigrado anglosajón Mortimer Hunter y nieta de "un colono de Pensilvania que se había casado

[5]Ancona, Eligio. *Op. cit.*, p. 824.
[6]*Op. cit.*, p. 815.

en Filadelfia con una española",[7] dejan bastante claro que la amplitud geográfica refleja una visión política que contrapone a España y su monarquía con el empuje expansionista y comercial de los países angloparlantes, en particular, y europeos en general.

De este modo, "toponímicamente", la trama se ubica dentro de un contexto mayor que permite reconocer, en la semántica de los espacios evocados, guías interpretativas y valorativas. La Nueva España, la provincia de Yucatán y las ciudades de Mérida y de México pertenecen también a un universo geográfico en transformación: la monarquía se derrumba en Francia, los "filibusteros ingleses" contrabandean productos desde sus bases en las Antillas y Centroamérica y las colonias inglesas de Norteamérica son ya independientes. En ese contexto, un alférez de veinticinco años tiene, por unos momentos, una prueba escrita de la corrupción y la impunidad imperante en las colonias españolas del Nuevo Mundo. A partir de indicios intenta reconstruir los hechos de un asesinato ocurrido cuatro años antes —bajo la continua amenaza del instigador del crimen— y, cuando lo consigue, logra cerrar un círculo que lo devuelve a una posición análoga a la de su guardilla en la calle madrileña de Alcalá, antes de que su tío el tahonero consiga de Godoy, el valido de una decadente monarquía,[8] su nombramiento militar en la guardia de dragones de Mérida.

Desde esta perspectiva, solamente el futuro México independiente, desde el que se simula la enunciación del discurso, es capaz de acelerar los ciclos recurrentes de las tramas amorosas e instaurar un espacio distinto a aquél en que se desarrolla la diégesis.

---

[7] *Op. cit.*, p. 975.

[8] ""Don Lucas de Gálvez, señor alférez, provocó acaso por sí mismo su trágica muerte (...) por haberse dejado arrastrar de su inclinación a las aventuras amorosas, que, como sabéis, han causado la ruina de muchos príncipes y gobernantes, desde el sabio rey Salomón hasta una reina contemporánea que el respeto me impide nombrar.' Estas últimas palabras, pronunciadas en voz baja por la señora Manresa, hacían alusión sin duda a la fatal pasión de la reina María Luisa, que había colocado los destinos de la generosa nación española en las impuras manos de Godoy." *Op. cit.*, p. 827.

2.2. Temporalidad

Como la diégesis requiere del discurso, éste necesita de un lapso para manifestarse; tiempo y discurso se unifican en el ritual de la enunciación ficticia y gracias a ello se enfatiza o se sobreentiende, se reitera o se minimiza la significación evocada por la diégesis.

De acuerdo con Helena Beristáin,[9] las narraciones emplean diversas estrategias enunciativas que alteran la representación del tiempo transcurrido. Primero, en cuanto a la duración temporal de lo narrado, el discurso puede ampliar o reducir el tiempo de enunciación; una acción compleja y prolongada puede ser resumida en un par de verbos o, por el contrario, una simple e instantánea puede alargar su enunciación a través de un gran número de modalizadores que impliquen otras significaciones, evocaciones o partes ya presentadas de la diégesis. La duración implica, en la representación gráfica del discurso, el espacio necesario para actualizar la diégesis y, en su manifestación enunciativa, el tiempo que lleva relatarla.

En segundo término, el discurso puede variar el orden cronológico causal en la acciones de la ficción. Por ejemplo, en *Memorias de un alférez* Ramiro de Salazar se presenta ya instalado en la modesta casa del barrio de Santa Ana y posteriormente informa sobre su origen madrileño y sobre el nombramiento que su tío obtuvo, para él, de Manuel Godoy. De la misma manera que las retrospectivas (o "analepsis") sirven como fundamento y explicación de lo relatado, las prospectivas (o "prolepsis") abren perspectivas de acción futura. Así, puesto que el narrador es Ramiro de Salazar y la novela continua después de su atentado, es presumible para el lector —aun con de la eliminación (o "elipsis") de una semana entre los capítulos I y II— que el protagonista conserve la vida a pesar de la agresión; otro tanto sucede cuando critica sus conductas y creen-

[9]Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario.* p. 92 y ss.

cias pasadas, colocando el momento de su enunciación en un presente lejano a los sucesos pasados que relata.

Finalmente, en tercer lugar Helena Beristáin define la frecuencia como:

> ... la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de la historia o de los segmentos de historia (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que la vehiculan.[10]

La misma autora divide los relatos en tres tipos de acuerdo a su frecuencia: relato singulativo, competitivo o repetitivo y relato iterativo, según presente una sola vez un suceso irrepetible, lo muestre varias veces o bien presente una sola vez un suceso repetido en varias ocasiones. No es mera ociosidad citar aquí la clasificación, ya que la novela de Ancona en sus distintos planos temáticos hace uso de estas posibilidades de la frecuencia. El narrador personaje, por ejemplo, formula en dos ocasiones su viaje desde Madrid a la ciudad de Mérida, e intercala en varias ocasiones pasajes o remembranzas de su vida en España durante toda la primera parte de la obra. En cambio, refiere una sola vez sus conversaciones con la señora Manresa, con Balbastro y con Camila, que son las que le aportan mayor información sobre los motivos, los hechos y las consecuencias del asesinato de Lucas de Gálvez, no obstante que retoma algunos elementos de las mismas en sus cavilaciones sobre el homicidio. Marcadamente iterativas son, por el contrario, sus pesquisas inútiles respecto al domicilio y la familia de María Leonor, sobre lo ocurrido durante sus entrevistas matutinas en Santa Catarina o sus conversaciones en su fuga hacia el mar.

2.2.1. Duración

Tal como aparece en el bosquejo de la temporalidad, en *Memorias de un alférez* se dan constantemente alteraciones en la representación del tiempo que, en

[10]Beristáin, Helena. *Op. cit.*, p. 101.

cuanto a la duración, bien podrían servir como marcas estilísticas. Así, frente a los rápidos y punzantes diálogos de narradores en primera persona del siglo XX como los de Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos, el narrador personaje de esta novela modaliza cada intervención suya e intenta describir la reacción que sus palabras produjeron en sus escuchas o las de sus interlocutores en él. Con ello, aunque los diálogos pierden su cualidad de mimesis temporal, los personajes ganan en verosimilitud psicológica y se individualizan.

De un modo semejante, las continuas catálisis perfilan y matizan las emociones del personaje a través del narrador, ahondando su sujeción a un tiempo y a un espacio distintos a los del lector. Gracias a este manejo de la duración, la novela permite reconocer una situación anormal, en la que el narrador personaje desconoce el valor que sus palabras poseen ante los demás. Recién llegado, agredido impunemente y abandonado por sus camaradas a los cuidados de una mujer desconocida, Ramiro de Salazar cataliza cada una de sus impresiones, las valora, las convierte en supuestos hipotéticos y responde a ellas según su escéptico razonamiento.

Una vez construido el ámbito misterioso, las acciones se aceleran a partir del capítulo VII de la primera parte; en un par de capítulos la novela pasa de un moroso y paranoico regodeo en la amenaza a la actividad excitada por la pasión erótica. La aceleración se reduce apenas en los diálogos entre María y Ramiro, pero al suspenderse las entrevistas matutinas por la irrupción de Balbastro, el narrador resume en unas cuantas líneas los varios meses entre el inicio del año y la estación de lluvias.

El asalto a Ramiro detiene el ritmo de la acción; su preludio, su consumación y sus consecuencias son referidas con detalle, pero sin prolongarse demasiado en catálisis explicativas o descriptivas; nuevamente la atención se centra en el protagonista, y el ritmo —salvo los días en que dura la desaparición de María— se mantiene así durante las entrevistas con Balbastro y los cuatro primeros capítulos de la segunda parte.

Como en la primera parte, dos capítulos —V y VI— se desarrollan aceleradamente; transcurre el mes de arresto, Ramiro conoce la identidad de María Leonor, sale de Mérida, encuentra el domicilio de su adversario en la ciudad de México y recibe de María el manuscrito.

Los siguientes cuatro capítulos tienen como narradora a María Leonor y en ellos los diálogos con su padre y las conversaciones que sorprende entre él y Balbastro son los únicos que se desarrollan en tiempo "real". Como en el resto de la obra, la narradora enfatiza su perspectiva emocional y su desconcierto ante las solicitudes de su padre. Su perspectiva temporal reduce el lapso discursivo de lo lejano y desacelera ante lo más cercano, no obstante que elimina detalles en los sucesos ya relatados de la diégesis.

El ritmo narrativo se recupera por completo en los seis últimos capítulos de la novela haciendo del transcurso de los días una marcha continua en que se ponen de relieve solamente los sucesos trascendentales de la trama, excepto por las dos metadiégesis retrospectivas. En la primera, la información aportada por Camila resume aproximadamente quince años en un solo capítulo. En ella, las catálisis valorativas son escasas y el narrador elige a los personajes que son focos de la acción: primero a Luis de Vasconcelos, luego a su hija, más tarde a Jorge de Serralta y finalmente a la viuda de Sanlúcar. De ese modo, la acción adquiere un ritmo vertiginoso que únicamente se detiene al final con las catálisis irónicas del narrador.

La segunda metadiégesis aparece en la carta de Jorge de Serralta a Ramiro y, aunque resume las acciones del antagonista en más de las tres cuartas partes de la obra, se compone principalmente de evocaciones y catálisis evaluativas o explicativas que fundamentan el punto de vista del personaje. Su ritmo es, pues, similar a la metadiégesis de María Leonor que concluye el tercer cuarto de la obra y a los capítulos II a IV de la primera parte.

El cierre en el capítulo XVI de la segunda parte asume, igual que el capítulo primero de la obra, una composición mixta. Narra al ritmo acostumbrado el juicio de Balbastro y la defensa de su abogado, pero luego elabora un resu-

men catalítico de los sucesos durante la prisión del exintérprete que culmina con el desenlace, casi en duración "real", de la trama. La supresión de más de veinte años que separa los sucesos de la diégesis de su enunciación pone remate a la obra confirmando la feliz unión de Ramiro y María Leonor.

En cuanto a duración, la novela desarrolla, pues, tres distintos ritmos; uno lento, argumentativo, que refleja el punto de vista de los distintos narradores de la obra; otro veloz, cargado de acciones, que remite a la forma discursiva de la novela de aventuras —tan del gusto de Ancona— y que tiene su principal manifestación en el inicio de la segunda parte y en la metadiégesis atribuida a Camila. Finalmente, el tercero plantea los escenarios de la acción futura, detalla los incidentes que crean la verosimilitud de las acciones y mantiene la expectativa en los sucesos. Sin apegarse del todo a la duración "real" —puesto que es necesariamente más rápido que las acciones que relata—, se aproxima bastante a ritmo regular de la enunciación narrativa: cuenta lo indispensable, refiere informaciones situacionales específicas y articula las secuencias entre los nudos más importantes de la obra.

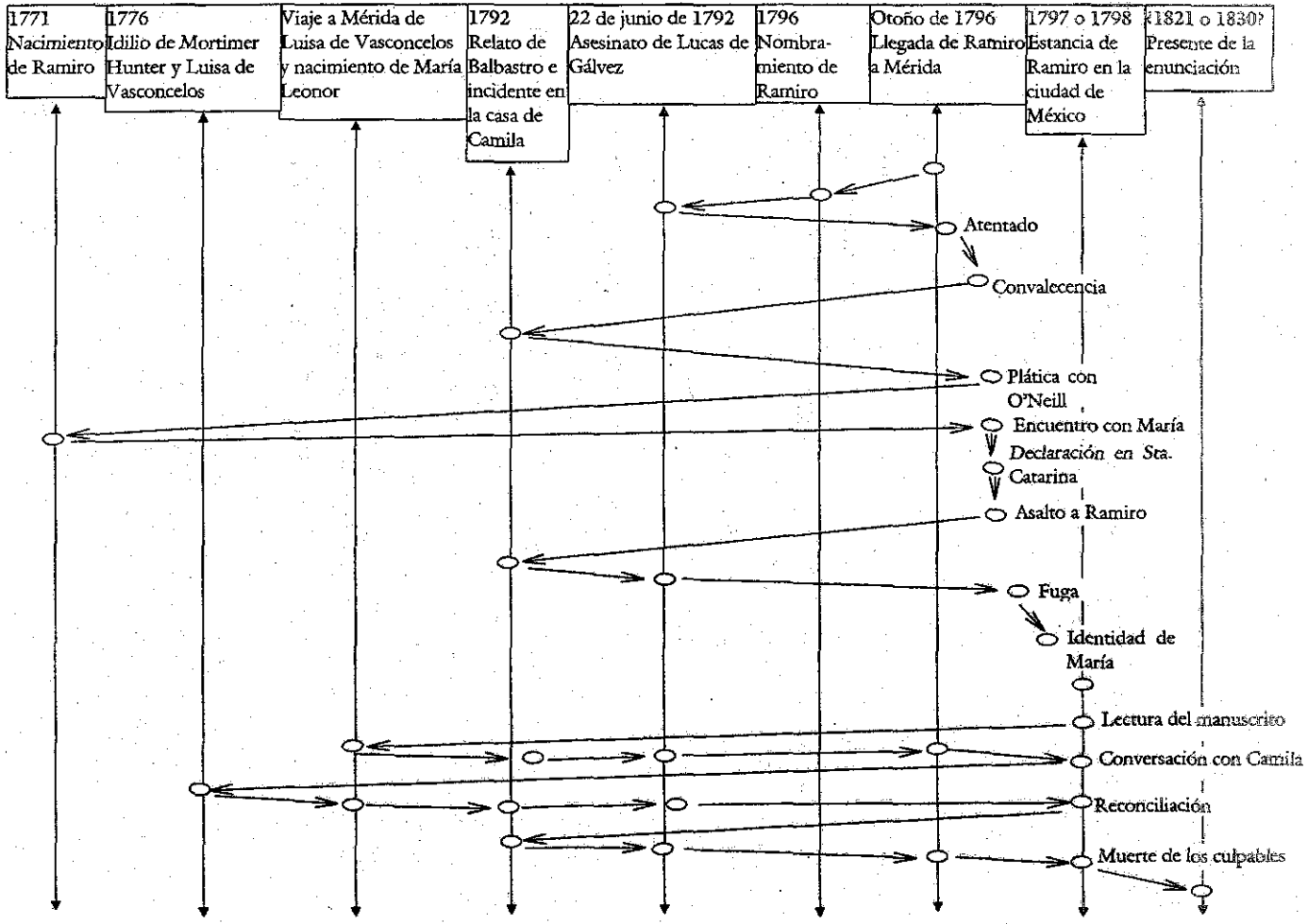
2.2.2. Orden

Discurso de una diégesis que reconstruye otra, *Memorias de un alférez* resulta por definición una novela cargada de "anacronías"; es decir, de alteraciones cronológicas y causales en lo que relata. Como buen artesano del enigma, Ancona mantiene la tensión narrativa valiéndose de dos recursos fundamentales: un narrador que sabe menos que los personajes con los que interactúa y la supresión casi absoluta de prospectivas. Del primero tratará el siguiente apartado, pero del segundo será necesario matizar en algo la afirmación propuesta.

Si bien en la oración: "En el otoño de 1796 estaba yo alojado provisionalmente en una modesta casa del barrio de Santa Ana..." con que da inicio la novela, el lector puede percibir ya la fractura temporal entre el narrador y su

personaje, el autor cuidó no dejar ningún rastro en la obra que pudiera indicar la situación concreta del enunciador antes de llegar al último párrafo de la obra. Así, aunque el narrador evalúa, califica o critica desde el presente de su enunciación, no adelanta nunca el resultado de los sucesos; excepción hecha de la intervención de la "Providencia" que da conclusión a la trama. No obstante, ni el lector escéptico se sentiría defraudado por el artificio, ya que ese narrador se vuelca a voluntad sobre su personaje y detalla perfectamente sus más recónditos pensamientos, involucrando al lector de manera radical en la subjetividad del protagonista. De ese modo, a pesar de su ubicación presente, el narrador es tan ciego al porvenir como su personaje y hace partícipe al lector de la angustiosa situación de Ramiro de Salazar.

También por definición, las retrospectivas son numerosas en la novela y permiten fijar en tres momentos los acontecimientos de la trama: el pasado de Ramiro de Salazar, su presente y el presente del narrador. Merced a estas alteraciones, la novela mantiene la tensión narrativa, obligando al lector a sustentarse en las metadiégesis para reconocer las posibles secuencias. Paso a paso, el discurso aporta los elementos que permiten reconocer los motivos, la organización del crimen y los hechos que dieron base al encarcelamiento de Toribio del Mazo y otros inocentes. Sin embargo, cuando el lector reconoce en Balbastro —a pesar de las falsas suposiciones del narrador— al joven mestizo enamorado de la hija de un aristócrata, la intriga ha variado el foco de atención, que se centra entonces en el idilio del alférez con María Leonor y los obstáculos, todavía desconocidos, que impiden su realización plena. Tras identificar la participación de María Leonor en el relato de Balbastro, el narrador induce a los lectores posibles a buscar el origen del engaño, a interpretar los sucesos como una oposición entre la apariencia de las conductas y sus motivaciones auténticas. Esa oposición justifica la continua movilidad cronológica y permite la intervención verosímil de otros narradores, a fin de complementar el perfil psicológico de María Leonor y de su padrastro. Con esa base, el cuadro en la página siguiente resume las alteraciones cronológicas manifiestas en el discurso.



2.2.3. Frecuencia

Establecidos ya los distintos planos temáticos de la novela en la parte dedicada a las acciones, resta ahora relacionarlos con las frecuencias de su enunciación. Tal como se presentan en el discurso, los temas ahondan la personalidad del protagonista y suscitan en el lector complicidades emocionales. Así, ante el inesperado desenlace del capítulo I de la obra, un angustioso suspenso da soporte estético a la trama y permite la paulatina identificación con los móviles del personaje. La reconstrucción del homicidio de Gálvez se transforma en un asunto de vida o muerte. Con ello se justifican la redundancia argumentativa sobre las causas probables del atentado contra Ramiro, las repeticiones sobre el pasado del personaje y el ritmo pausado de las acciones. El protagonista enfrenta dos problemas con una misma solución: si logra identificar al asesino de Gálvez, cumple con una obligación moral ante su tío y puede ponerse a salvo de otras agresiones.

La misma duplicidad da origen al desarrollo del segundo cuarto de la novela. Liberado el alférez del compromiso, por la muerte en San Juan de Ulúa de su primo Antonio de Salazar, su antagonista lo conduce hacia un engaño para recuperar el "documento fehaciente" que lo inculpa en el crimen. Como el narrador se ha propuesto ocultar la relación entre María Leonor y su padrastro Jorge de Serralta, son las acciones mismas las que precipitan al personaje en la trampa y son ellas las que, al acelerar el ritmo, se mezclan hasta volverse iterativas. La cotidianidad del personaje en sus deberes militares, sus relaciones con otros miembros de la guardia u otros huéspedes en la hostería son apenas mencionadas o totalmente elididas. Aunque la amenaza de muerte es reiterada en cada anónimo, la reacción de Ramiro ante ella es iterativa, hasta el encuentro con Balbastro; solamente en esa entrevista y su secuela se recupera el carácter singulativo del relato.

El tercer cuarto de la narración pasa otra vez de lo singulativo en la fuga a lo iterativo en el trayecto de la hacienda hacia el mar. El mismo esquema de frecuencia se repite, tras la pérdida de María Leonor, con el regreso a Mérida, el arresto y , finalmente, con la identificación de María como la "novia de Balbastro" y la decisión del viaje a México. Son los nudos que desencadenan la acción los que se singularizan, pero las acciones con que se llevan a cabo son iterativas. Algo similar ocurre con el arribo de Ramiro a México, su nombramiento en la guardia de palacio y su reencuentro con María, pues en estos pasajes la vida cotidiana del alférez está del todo elidida y solamente se expone lo concerniente a su desengaño.

En contraste con la frecuencia singulativa e iterativa que constituye el inicio del tercer cuarto, el cierre del mismo lo crea la metadiégesis de María Leonor en su manuscrito. A partir de ese momento, la novela da un giro estructural que remite a la narración epistolar, empleada ya por Justo Sierra O'Reilly en *Un año en el hospital de San Lázaro* (1845-1849). Según Thomas Hardy:

> Las ventajas del sistema epistolar para contar una historia (pasando por encima las desventajas) son que, al oír lo que tiene que decir una parte, uno se siente constantemente llevado a imaginar lo que debe sentir la otra y a sentirse finalmente ansioso por conocer si la otra parte siente verdaderamente lo que uno imagina.[11]

Si bien en *Memorias de un alférez* la expectativa del lector no está sustentada por un contrapunto auténtico entre las visiones de Ramiro y María Leonor, cuando el narrador personaje —a través del desengaño— asciende al nivel de conocimiento del resto de los personajes, el receptor de la novela desea determinar el grado de ingenuidad en las conductas del alférez y la participación de María Leonor en el engaño.

---

[11]Hardy, Thomas. *The Erly Life of Thomas Hardy*, citado por Allot, Miriam. *Los novelistas y la novela*, trad. R. B. Costa y María Luisa Borrás. Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 323.

Con la repetición de la diégesis en voz de la joven, las acciones de María reconstruyen su aparente arbitrariedad en las circunstancias emocionales que les dieron origen y, de ese modo, el desengaño es una vuelta a la *realidad* para el personaje. La novela, entonces, reconstruye el *ser* de otra ficción, esta vez interna, que se funda en el *parecer* accidental de la relación entre los enamorados; es decir, la metadiégesis de María Leonor convierte en fabricación de Jorge de Serralta lo que aparentaba ser un encuentro casual y una relación espontánea entre su hijastra y el alférez.

De vuelta al ritmo narrativo regular de la novela, solamente las dos metadiégesis restantes interrumpen la frecuencia con que se ha caracterizado el inicio de su tercer cuarto. Veloz como una novela de aventuras, la metadiégesis atribuida a Camila viuda de Sanlúcar es totalmente singulativa y apenas hace alusión a los incidentes preparatorios en la metadiégeis de la señora Manresa.

Lo contrario ocurre en la carta de Jorge de Serralta a Ramiro, ya que en ella la reiteración de la diégesis es indispensable como justificación de la conducta antagónica. Por otra parte, semejante al manuscrito de María, el antagonista pone particular énfasis en anteponer el *ser* inocuo de sus amenazas al *parecer* hostil de sus misivas; una y otra vez advierte que no era su intención agredir físicamente a Ramiro, sino obligarlo con sus dichos a devolver el "documento fehaciente". No obstante, esta metadiégesis es interpretada como un nuevo *parecer*, como una nueva mentira, para ocultar el *ser* auténtico en las intenciones de Serralta. Así, para el narrador, la carta es un nuevo engaño de su antagonista para convencerlo de guardar silencio; es un nuevo *parecer* —más acorde con la *realidad*, pero igualmente engañoso— para mantener secreto su *ser*, su identidad, como el instigador del crimen.

3. Perspectiva del narrador

Elemento indispensable entre la diégesis y el lector, el narrador de *Memorias de un alférez* es, tanto en su construcción como en su desarrollo, uno de los principales logros de la novela de Ancona. Ingenuo, ignorante del pasado e idealista como su personaje, el narrador es interior y exterior a la diégesis, pero, curiosamente, "sabe menos" que los personajes que lo rodean. Solamente se convierte en un narrador extradiegético cuando se hace poseedor del conocimiento que tienen los otros. Sin embargo, su desarrollo no es lineal; no pasa en grados de un "no saber" a un "saber", sino que transforma su ignorancia en objetividad a medida que lo requiere la intriga.

Por este medio, el lector entra en complicidad con el narrador en primera persona, pues —aun cuando lo clasifica como alguien que conoce la historia— no puede determinar a ciencia cierta la distancia que lo separa de los hechos narrados. Lector y narrador coadyuvan en el planteamiento del enigma y, en el mismo grado, en la creación del clima detectivesco de la narración. El discurso ocurre de tal modo que —a partir del capítulo II, con la anuencia implícita del lector— el narrador se coloca en el mismo plano de "no saber" que el público al que se dirige; finge desconocer el desenlace, a pesar de que él mismo fue protagonista de la historia.

Al respecto del narrador en primera persona del *Sarracine* de Balazac, Roland Barthes apunta:

> El Nombre propio funciona como un campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice *yo* no tiene nom-

bre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho *yo* se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), *yo* no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una «evolución» inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo.[1]

En este "dar un sentido al tiempo" el narrador personaje Ramiro de Salazar es un ser biográfico que hace de sus *Memorias* un presente en la representación de la diégesis y, simultáneamente, un pasado en la enunciación del discurso. Ambos, narrador y personaje, poseen una "configuración sémica" particular que los coloca en un mismo espacio del discurso, pero en dos tiempos diferentes. Gracias a esa facultad el narrador entabla "conversación" con su público sin abandonar su situación en la diégesis y "vive" evolutivamente su historia sin dejar de participar en el discurso.

De este modo, la estructura "ascensional" de las acciones se ve complementada por la duplicidad "no saber"/"saber" del narrador y por la transformación *parecer/ser* en el antagonista Jorge de Serralta y en su hijastra María Leonor. Como "objeto de un destino" el personaje se articula en su narrador a través de "una duración biográfica" que lo lleva de la apariencia a la esencia de lo que "vive". Como don Quijote, Ramiro de Salazar prefigura en Balbastro al "amigo fiel" de Lucas de Gálvez; en María, la imagen de la "criatura noble", y en sí mismo, al redentor de los falsamente inculpados. Falta o error, el "quijotismo" del protagonista debe ser superado en el transcurso de la novela y permitir su unificación temporal con el narrador, tanto en la disolución de las apariencias engañosas como en la reconstrucción plena del asesinato de Lucas de Gálvez.

Explícita desde la primera oración de la novela y reiterada continuamente por las críticas del narrador hacia las conductas del protagonista, la fractura

[1]Barthes, Roland. *S/Z*, trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1980, p. 56.

temporal de éste con su personaje comienza a disolverse al descubrirse, en una carta —presente— de María, la misma letra que en una carta del pasado. Ubicua en dos tiempos, María Leonor es la "novia de Balbastro" y el objeto amoroso de Ramiro. De este choque nace un escepticismo radical en el personaje y, por medio de él, su primer acercamiento rotundo hacia el narrador.

Sin embargo, no queda a cargo de ese narrador en primera persona la superación de la apariencia en el entorno tejido por Jorge de Serralta. Será el manuscrito de María Leonor el que propicie, después de su lectura, la identidad "sémica", en los atributos de "saber" y *ser*, entre personaje y narrador. Con mayor claridad, la transformación del personaje como narrador de tercera persona —en la metadiégesis atribuida a Camila— definirá los rasgos distintivos de quien enuncia la historia y su superación del "quijotismo".

El paso de un narrador a otro ha sido definido por Todorov en su análisis de las *Liaisons dangereuses* de Laclos como "un efecto particular que podríamos llamar «visión estereoscópica»" cuando se narran los mismos sucesos desde diferentes ángulos. Un poco más adelante en la misma página agrega:

> Por otro lado, las descripciones de un mismo acontecimiento nos permiten concentrar nuestra atención sobre el personaje que lo percibe, pues nosotros conocemos ya la historia (...) Las novelas epistolares del siglo XVIII empleaban corrientemente esta técnica, cara a Faulkner, que consiste en contar la misma historia varias veces, pero vista por distintos personajes. Toda la historia de *les* (sic) *Liaisons dangereuses* es contada, de hecho, dos y, a menudo, hasta tres veces. Pero, si observamos de cerca estos relatos, descubriremos que no sólo nos dan una visión estereoscópica de los acontecimientos, sino que incluso son cualitativamente diferentes.[2]

En *Memorias de un alférez* la "visión estereoscópica" en la narración opone sistemáticamente los puntos de vista femenino y masculino de los acontecimientos. Así, en la metadiégeis sobre Camila que relata la señora Manresa, el idilio

[2]Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en Barthes, Roland *et al. Op. cit.*, p. 183.

entre la protagonista y el capitán general Lucas de Gálvez incorpora la percepción, novelesca, femenina del gobernador asesinado, mientras que, en el relato de Balbastro y en la carta de Jorge de Serralta, la visión masculina convierte en una afrenta el incidente en el tocador.

Otro tanto puede decirse de la percepción de Balbastro acerca de sus pretensiones matrimoniales con María Leonor y la contraparte de la joven en su manuscrito. Aquí, nuevamente, el deseo masculino de posesión se articula frente a la elección femenina como "no protección"/"protección": Serralta y Balbastro son rechazados; Lucas de Gálvez y Ramiro son aceptados pues ofrecen atractivo físico y seguridad social y material.

Menos transparente resulta la elección de Mortimer Hunter por Luisa de Vasconcelos y su rechazo a Jorge de Serralta, aunque la mención del carácter introvertido y adusto del último vale casi como afirmación de su baja estimación social. Al parecer, por la misma razón —más adelante en la metadiégeis atribuida a Camila—, la viuda de Sanlúcar admite la posibilidad de solventar su urgencia económica mediante el concubinato, siempre que éste se mantenga en secreto.

Finalmente, la incorporación de puntos de vista distintos al del narrador protagónico establece de nueva cuenta las fronteras entre el "mito" socialmente admitido y la "intención histórica" de los sucesos. Gracias a la multiplicación de los significantes, la diégesis adquiere verosimilitud, no sólo como reconstrucción, sino como investigación; en otras fuentes, la perspectiva del narrador en primera persona Ramiro de Salazar retoma su dimensión humana en un nivel diferente y el enigma que plantea deja de ser misterio irresoluble para transformarse en problema racional.

3.1. Retórica y estrategias de presentación del discurso

Frente a la perspectiva del narrador, el discurso determina por sí mismo una visión particular de la obra, ya que el narrador nunca es capaz de absorberlo del todo. Particularmente en *Memorias de un alférez*, la fractura temporal del narrador y su personaje, la inclusión de otros narradores, los diálogos y el planteamiento inicial de la obra como un enigma sobre un suceso del pasado contribuyen a que el discurso desborde la perspectiva unitaria del narrador y obligue a los lectores a convertirse en árbitros de las subjetividades que se expresan en él.

Más allá de ello, el mismo proceso de enunciación pone en juego un universo de posibilidades significativas que dan marco a la acción y determinan implícitamente la verosimilitud del relato. Sobre estas posibilidades significativas, la narración ofrece a los lectores, o a cada lector en distintos momentos, una lectura diferente del texto.

Como un articulado de significaciones posibles, el texto puede ser analizado también como la manifestación de distintos "códigos"; como el entretejido de modos de expresión distintos, aunque complementarios, en que se ha discurrido desde disciplinas diversas del conocimiento humano. Al respecto de esta pluralidad interpretativa, Roland Barthes apunta:

> ... En efecto, se dirá que lateralmente a cada enunciado, se oyen voces en *off*: son los códigos: al trenzarse, estos códigos cuyo origen «se pierde» en la masa perspectiva de lo *ya escrito* desoriginan la enunciación: la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene escritura, espacio esteroegráfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos), Voz de la persona (los semas), Voz de la ciencia (los códigos culturales), Voz de la verdad (los hermenéuticos), Voz del Símbolo.[3]

[3]Barthes, Roland. *S/Z*, p. 16. El subrayado es del autor.

Cada enunciación o, para aplicar el término de Barthes, cada lexia se compone de uno o varios códigos que interactúan para ofrecer en la lectura una referencia textual o cotextual. No obstante que en este análisis —debido a la extensión de la obra— no se ha seguido la división del texto en lexias como propone Barthes, los análisis previos permiten clarificar por medio de estos cinco códigos el empleo significante de los elementos estructurales en la novela de Ancona.

Voz de la verdad (código hermenéutico). Preguntar cómo se sustenta la verosimilitud en *Memorias de un alférez* es remitirse a la manera en que el relato resuelve las interrogantes que plantea; mantener el interés y la credulidad de los lectores es un requisito de la verosimilitud e indudablemente en ello tiene un papel preponderante el inicio *in media res* de la novela de Ancona. Resolver el enigma del asesinato de Gálvez e identificar al agresor de Ramiro de Salazar permiten al autor implícito justificar la conducta del personaje y su evolución desde el "no saber" hasta el "saber". En concordancia con ello, la organización de la novela hace partícipe al lector del mismo proceso evolutivo, pues va descubriendo junto con el personaje las relaciones de Lucas de Gálvez, su personalidad, los intereses en torno a él y su importancia dentro marco social de la novela. La ficción crea así una identidad entre el personaje y el lector, aun cuando éste último no está, como el personaje, en peligro de morir por su desconocimiento:

> La novela policial expresó a través de Poe un deseo colectivo, y en parte inconsciente, de conocimiento positivo. (...) La lógica absorbía lo maravilloso, permitía que la impregnara, convirtiéndose en algo que dejaba de ser abstracto. La búsqueda de la verdad era de por sí una aventura. En resumen, lo que el detective ofrecía al público era la seguridad, la posesión tranquila y feliz del mundo.[4]

De un modo semejante, el lector implícito de la obra se ve obligado a identificarse con Ramiro de Salazar que, haciendo las veces del detective, le ofrece la

[4]Boileau y Thomas Narcejac. *La novela policiaca*, p. 43.

posibilidad de un "conocimiento positivo" que da a la capacidad "lógica" del personaje, a su azarosa fortuna para encontrar las pruebas e informes que necesita y a sus oportunas cegueras ante lo evidente un carácter "maravilloso". Y, al mismo tiempo, lo premia con la "aventura" de encontrar las pruebas y los indicios, con la "seguridad" de ser sólo el espectador.

De este modo, el código hermenéutico de la novela policial permite al autor implícito conjuntar la "aventura" como "búsqueda de la verdad" y como desengaño ante lo aparente: la evidencia escrita asume así el valor de una prueba "positiva" y es ella la que se impone sobre "lo dicho", como por ejemplo en el interrogatorio judicial a Balbastro.

Voz de la empiria (código proairético). Definida por Barthes como "el efecto de un artificio de lectura",[5] este código de las acciones y sus secuencias determina, en *Memorias de un alférez*, el comportamiento de los personajes respecto a su función canónica dentro de la obra. Protagonista o antagonista, sujeto u objeto de deseo, solicitante o benefactor, cumple cada uno una función en las secuencias, de acuerdo con el conocimiento empírico de la intersubjetividad humana: "no posee otra lógica que la de lo *ya-hecho* o *ya-leído*".[6]

Sobre esta base de conductas típicas en los personajes de un relato es factible determinar las secuencias y establecer entre ellas vínculos u oposiciones. Por ejemplo, las secuencias de enlace que llevan a Ramiro de Salazar a la obtención de mejorías conllevan en Jorge de Serralta una degradación, lo que los coloca en puntos antagónicos dentro de la trama. Esas conductas típicas y funciones canónicas en los personajes crean una redundancia que permite a los lectores reconocer los puntos de vista del autor implícito de la obra e identificarse o no con sus escalas valorativas. Sobre esa base elemental los relatos instauran modificaciones o transgresiones al canon y desarrollan paralelos u oposiciones más o menos evidentes o automáticas.

---

[5]Barthes, Roland. *S/Z*, p. 14.

[6]*Op. cit.*, p. 15. El subryado es del autor.

Comentando los elementos en el canon de la novela por entregas, Antonio Castro Leal los simplifica del siguiente modo:

> La novela de folletín crea una técnica especial de narración. La receta es bien conocida: se toma una joven desdichada y perseguida; se agrega un tirano sanguinario y brutal, un amigo sensible y virtuoso, y un confidente disimulado y pérfido. Se agitan estos personajes en diez folletines y se sirven calientes al público. El verdadero folletinista se conoce en el corte. Cada folletín debe terminar a punto, despertando el deseo, la impaciencia de leer la continuación.[7]

Ancona transgrede el canon en más de un aspecto, ya que si bien conserva el "terminar al punto" durante toda la primera parte de *Memorias de un alférez*, en la segunda parte el punto climático de cada capítulo se va desplazando hacia su centro, dejando al final los vínculos con la siguiente secuencia de acciones o reiterando su motivo principal.

Más notable es la transgresión respecto a la función canónica de los personajes, pues aunque María Leonor, Jorge de Serralta y Ramiro de Salazar cumplen a la perfección con el canon, "el confidente disimulado y pérfido" está apenas esbozado en las figuras de Marta, la falsa nana, y de Balbastro, el amigo desleal de Lucas de Gálvez. No obstante la ausencia es bien remediada por Ancona que introduce en su protagonista una "conciencia narradora" lógica, positiva, laica y analítica que hace las veces del "confidente" aliado y, aunque llega a inducirlo a errores, tiene un papel muy activo, en comparación con los de Flavio de Sandoval, Arturo O'Neill e, inclusive, la señora Manresa. Merced a esa "conciencia confidente" el monólogo interior de Ramiro cobra la dimensión de un personaje que dialoga con él, mientras él interactúa con la señora Manresa, Arturo O'Neill, Flavio, María, Balbastro o Camila. Así, la continua modalización del narrador en los diálogos no resulta un estorbo intranscendente para el

[7]Castro Leal, Antonio. "Prólogo" en Sierra O'Reilly, Justo. *La hija del judío*, 2a ed. t. I. México, Porrúa, 1982 (Escritores mexicanos, 79), pp. IX-X.

lector, pues acentúa la entrada de este "nuevo personaje" en el canon y da al protagonista una mayor profundidad intelectual y emocional. "Disimulada y pérfida" esta conciencia narradora vehicula, además, la transformación del personaje, crea una nueva transgresión al canon dando cuenta de su evolución desde un ingenuo "quijotismo" hasta su escepticismo pragmático.

Voz de la ciencia (códigos culturales). Aun cuando en su enumeración los códigos culturales de la novela pudieran parecer bastante limitados, tienen la virtud de complementarse organizando un contexto autosuficiente dentro de la obra. Notables desde las primeras páginas, los códigos geográfico e histórico ponen de manifiesto la intención de contrastar desde la perspectiva del narrador personaje la vida desesperanzada del sobrino del tahonero con las expectativas del flamante alférez. Más evidentemente didácticas, las precisiones históricas sobre el convento grande de San Francisco, la situación de los caminos, el comercio, el contrabando, las mejoras urbanas y la estructura social y política del imperio y sus colonias corren casi todas a cargo del narrador extradiegético, coetáneo a la enunciación. No obstante, en ambas voces la oposición presente-pasado próximo coloca a este último en desventaja frente al primero: El pasado próximo es siempre inferior, más engañoso, más prejuicioso, más intolerante y más opresivo que el presente.

Como la Antigüedad grecorromana, el Siglo de Oro se ve limitado a una referencia literaria: Mónica, la sirviente que ve Ramiro al despertar de su delirio en la hostería, aparece ante él vestida de blanco y le recuerda "el traje griego que gastaban las vestales";[8] Serralta es comparado con Saturno; el idealismo de Ramiro es "quijotismo" y Luis de Vasconcelos es descrito como "uno de esos tipos caballerescos inmortalizados por los poetas dramáticos del siglo XVII".[9] El pasado próximo queda así ubicado en un punto intermedio entre el horizonte irrealizable de la literatura y el presente de las expectativas.

[8]Ancona, Eligio. *Op. cit.*, p. 815.
[9]*Op. cit.*, p. 975.

De un modo semejante, el código geográfico enmarca, como queda ya apuntado, la inercia de la vida colonial hispánica frente a la movilidad comercial, política, religiosa y social de los Estados Unidos, Francia y la colonias anglosajonas del Caribe. La diégesis de la obra se desarrolla en el limbo de la colonia española, donde la expectativa del cambio es todavía remota, pero nace ya en la visión positiva y práctica del protagonista y en su actitud ante la adversidad.

El código legal se une a esta confianza histórica en el presente: la tortura, la autoridad despótica, la sumisión absoluta ante la institucionalidad se oponen —aunque no de manera absoluta— a la libre elección de pareja, a la relación solidaria entre iguales y al respeto a la integridad humana.

Por otro lado, para el alférez sólo la prueba escrita es "documento fehaciente"; la palabra dicha, el testimonio casual y la murmuración pierden todo valor legal. Los indicios sirven en la reconstrucción de los hechos, pero no son evidencia más que de sí mismos. En ese sentido, ni la conducta de Ramiro de Salazar ni los consejos de sus aliados se apegan a los usos legales de su tiempo, ya que anteponen su creencia en una verdad positiva a la consecución de sus propósitos. Por el contrario, Jorge de Serralta se conduce bajo las normas legales de la colonia: ofrece recompensas e impunidad, inculpa, soborna, tiene acceso a informaciones reservadas y cumple sus propósitos por encima de cualquier limitante.

Nuevamente, como en otros aspectos de la obra, la diferencia entre el *ser* y el *parecer* impregna la estructura del código legal referido por la novela: Ramiro de Salazar y sus aliados buscan en los indicios y en las evidencias el *ser* de los hechos, mientras que para la institución colonial el *parecer* de los hechos es lo fundamental.

El código psicológico de la obra se mantiene también dentro de estos límites positivos. Las emociones, los arrebatos y las relaciones interpersonales del protagonista están regidas por la razón y el libre albedrío, inclusive cuando son reacciones ante la pura apariencia. A pesar de su idealismo y su impulsividad,

todos los actos de Ramiro de Salazar están guiados por su razón y llevan un propósito consciente. El racionalismo del narrador personaje no se nubla ni siquiera cuando, desprotegido y confuso, finge ante su hospedera haber olvidado las obsesiones de su delirio; el delirio mismo es resultado de un trauma físico y la angustia tiene su origen en él. No hay pues en el narrador personaje una psicología romántica que oponga emoción y razón o ensueño y vigilia, pues ambos tienen su origen en una *realidad* verificable y autentificada intersubjetivamente.

Para el narrador personaje la angustia psicológica nace en su aislamiento de la *verdad* y la *realidad* intersubjetivas, pues ello lo coloca fuera de la razón, dentro de la locura. Solamente la ficción de Flavio y el engaño de María le hacen suponer que ha perdido la recta interpretación de los hechos y que no comparte con el resto de los seres humanos la misma visión de la *realidad*. Ser engañado por el amigo fiel o por la mujer amada hacen dudar a Ramiro de su razón más que de la lealtad de Flavio o de la bondad de María, ya que supone que el ser moral de las personas tiene un reflejo objetivable en su exterior y en sus conductas.

Muchas de la intervenciones de la "conciencia confidente" del protagonista tienen la función de objetivar las reacciones emocionales de sus interlocutores: la elaboración de cigarrillos y los sonrojos de la señora Manresa; los jugueteos, disgustos, turbaciones y desmayos de María; la socarronería y el disimulo en Marta; las miradas duras y el aspecto desaliñado de Balbastro; la natural elegancia y franqueza de Camila. A partir de ellas, el narrador Ramiro de Salazar traza la psicología de sus personajes y estas imágenes no son sustituidas del todo, ni siquiera cuando el desengaño o el conocimiento de las conductas y los hechos reorganiza su interpretación.

A pesar de que el narrador personaje mantiene su fe en el atisbo externo de las cualidades morales, el narrador extradiegético se mantiene al margen de ella y apuntala, más bien, la dicotomía *ser-parecer* sobre la que se desarrolla la obra.

Los narradores intradiegéticos, la señora Manresa, Balbastro, María Leonor y Jorge de Serralta conservan entremezcladas estas actitudes ante el código psicológico, manifiestas en el narrador autodiegético y el extradiegético.[10] Manresa, como el ingenuo Ramiro, confía plenamente en la exteriorización de las motivaciones y relata así el incidente en la casa de Camila. Balbastro personaliza el enfoque sobre su protagonista, pero mantiene una distancia objetiva respecto a la psicología de sus personajes, similar a la de la "conciencia confidente" de Ramiro. María Leonor es totalmente autodiegética, pero en ella el *deber ser* socialmente establecido se antepone siempre al juicio psicológico o moral sobre sus personajes.

También autodiegético, aunque absolutamente subjetivo, Jorge de Serralta, como narrador —y como antagonista—, infiere con toda claridad las motivaciones psicológicas de sus personajes —o sus congéneres— y las manipula para realizar sus proyectos. Criatura elemental —como Saturno—, su intuición lo guía sobre el prejuicio para explotar el impulso biológico, la vanidad o la molicie.

Desde el extremo opuesto al del narrador extradiegético, salta sobre la apariencia socialmente estatuida, no para revertirla, sino para utilizarla. Totalmente ajeno a la *realidad* y la *verdad* intersubjetivas, la desmesura de Serralta es su pasión irracional, su obsesiva y obcecada búsqueda de la sensación de bienestar y poderío que produce el placer. Estas características, enunciadas en la metadiégesis atribuida a Camila y confirmadas en su propia carta, lo contraponen al comportamiento psicológico y moral de Ramiro, pero sólo parcialmente, puesto que el alférez, ya como narrador, ya como personaje, articula sus propias

[10]"Genette ... al introducir los niveles de la diégesis permite ubicar al narrador en diferentes posiciones que revelan la distancia existente entre él y la historia narrada: nivel extradiegético el que no participa en la diégesis; intradiegético el que posee un doble estatuto de narrador-personaje y tiene a su cargo la narración en segundo grado o relato metadiegético; autodiegético el narrador personaje principal o narrador héroe, que cuenta su propia historia." Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. p. 119.

motivaciones sobre la idea de un derecho individual otorgado por la naturaleza.

Desde esta perspectiva, la novela basa su presentación del código psicológico en dos puntos fundamentales que constituyen los extremos de un espectro: de un lado, la individualidad determinada por la naturaleza; del otro, la intersubjetividad que formula los valores de *verdad* y *realidad*. Sin embargo, ambas constituyen el todo de la razón, y de su equilibrio depende la construcción de una racionalidad humana positiva. Así, Ramiro de Salazar —narrador y personaje— muestra en todo ser un hombre ilustrado del siglo XVIII, laico y ligeramente jacobino, que incluye en su interpretación de la conductas psicológicas una valoración moral racionalista y no ya religiosa.

Voz de la persona (código semántico). Expuestos ya en los códigos culturales, proairético y hermenéutico algunos de los semas que rodean a los personajes en tanto representaciones actanciales, históricas o psicológicas, el código semántico está parcialmente desbastado y resta simplemente retomar algunos de los temas tratados previamente como informaciones o índices.

Tan sugestiva, quizá, como la estructura de novela policial con personajes de folletín o el narrador personaje reducido a la objetividad por su desconocimiento del ambiente en que se mueve, resulta la creación de un personaje como Jorge de Serralta. Antagonista —"tirano sanguinario y brutal"— de Ramiro, su existencia es desconocida por los lectores hasta poco antes de la mitad de la obra, no obstante que la trama completa gira entorno a él.

> En la exposición y desarrollo de la intriga, y en la serie de sorpresas dramáticas que ha ido escalonando Eligio Ancona a lo largo de su narración, no es difícil ver la influencia que sobre él ejerció la excelente técnica de Justo Sierra O'Reilly en su novela *La hija del judío*.[11]

[11]Castro Leal, Antonio. "Prólogo" en Ancona, Eligio. *Op. cit.*, p. 804.

Esta similitud apuntada por Antonio Castro Leal se evidencia también en la concepción del personaje antagónico que, como el Prepósito jesuita de la novela de Sierra O'Reilly, maneja los hilos de la acción a través de oportunos mensajes escritos que aparecen inusitadamente en los lugares más insospechados; conoce las debilidades humanas y las utiliza en su provecho, además de premeditar cada uno de sus pasos a fin de no ser nunca sujeto de la voluntad ajena. El ocultamiento del antagonista responde, pues, a la estructura dramática de la obra y da origen al conflicto final —no resuelto— con el que se enfrenta Ramiro de Salazar.

De este modo, antes de que el lector pueda designar con un nombre al antagonista, sus rasgos semánticos han sido ya precisados en sus conductas como atacante de Ramiro, como padre de María y como instigador en el crimen organizado por Pedro de Balbastro; y, aunque el narrador personaje presume desde el inicio la relación entre su atacante y el instigador del crimen, la identificación del padre de María confiere validez plena a la definición que el narrador ha hecho de sí mismo, como un joven ingenuo e idealista.

El resto de los personajes se definen también en oposición parcial o total frente a Jorge de Serralta. Arturo O'Neill, Flavio de Sandoval, Anastasio de Lara y Luis de Vasconcelos encarnan —en su escepticismo pragmático o en el apego a su deber social— la desconfianza individual ante el poder de facto ejercido por Serralta y se muestran desinteresados o impotentes para oponerse a él, aun cuando representan el poder oficial del estado o la familia. Pedro de Balbastro; Esteban, el administrador, y el abogado X, al igual que los autores materiales del homicidio de Lucas de Gálvez, Bañares (o Mijares) y *Locutus*, responden todos a las incitaciones de Serralta. El único que escapa apenas, Pedro de Balbastro, tiene como única acción individual el presentarse como pretendiente en casa de María, ya que la entrevista con Ramiro y la propia delación ante el alcalde de Lara son producto de su venganza ante el incumplimiento de las promesas del anciano.

Muy pocos personajes, casi todos meramente nominales —como el virrey o el alcalde de Corte Manuel Castillo Negrete, Toribio del Mazo o Antonio de Salazar—, escapan a la órbita semántica del antagonista, aunque se les define como inculpados o como perseguidores en función al crimen. Mortimer Hunter y Luisa de Vasconcelos son, como los dos últimos, inculpados por Serralta y finalmente victimados por sus maquinaciones; imágenes ejemplares del derecho a la libre elección de pareja, sucumben, no obstante, ante el *deber ser* sacralizado por la ideología anacrónica de Luis de Vasconcelos.

Menos sujeta se encuentra la señora Manresa, quien opera —desde la perspectiva del alférez— sobre la base del "saber", aunque éste sea puramente apariencial: conoce los motivos del instigador del crimen, pero no sabe su nombre; informa a Ramiro sobre la mentira de Flavio; supone que las cartas de su agresor son de una mujer y le da noticia inconclusa de la captura de Balbastro y sus cómplices; es decir, su conocimiento corresponde al *parecer* de los hechos, pero no se constata nunca en el *ser* de las acciones que Ramiro intenta reconstruir.

Casi en el mismo tenor que los personajes masculinos, María Leonor y Camila viuda de Sanlúcar definen sus atributos semánticos en subordinación a las del antagonista: son sumisas ante el poder de Serralta, obran guiadas por el temor al desamparo, reaccionan impulsivamente ante la esperanza del amor, pero sólo recuperan su albedrío total cuando el antagonista muere. Como en el caso del narrador personaje, el único cambio en ellas ocurre al desprenderse de la apariencia que les obliga a asumir Jorge de Serralta. Transformado éste de amante liberal en solicitante celoso, Camila reconsidera su posición ante la expectativa de ser protegida por Lucas de Gálvez, a quien ha elegido libremente. María Leonor es desengañada por Balbastro; al disolverse su ilusión de estar bajo el amparo de un padre estricto pero recto, su rebeldía y la fuga con Ramiro son manifestación de su voluntad y el primer paso para liberarse de la opresión de su padrastro. Ambas se escapan de una definición semántica asumida

involuntariamente para rescatarse en su *ser*, aun cuando esto implique una ruptura con el *deber ser* social.

La ilusión, fincada en un *parecer*, avalado por el *deber ser* social, se destruye en el desengaño y, más importante aun, éste enfrenta a Ramiro, María Leonor y Camila con las instituciones coloniales y el orden moral y social imperantes. Así, aunque no de manera explícita, la alianza entre los tres se funda en una rebelión ante el *deber ser* aparente y en la asunción de su *ser* individual.

La estructura dramática de la obra es, pues, la que permite al lector definir "la configuración sémica" de Jorge de Serralta, María Leonor, Camila y Ramiro de Salazar y, al mismo tiempo, los presenta como animados interiormente brindándoles la suficiente coherencia para que sus puntos de vista particulares aparezcan representados en la novela. Esta pluralidad de perspectivas exterioriza la estructura indagatoria de la obra, ya que incluso el narrador extradiegético se ve sujeto al juicio del lector, como cualquiera otro de los personajes, pues es simplemente el *yo* de Ramiro de Salazar desplazado al final de los acontecimientos narrados.

Voz del símbolo (código simbólico). De acuerdo con Roland Barthes:

> ... este campo es el lugar propio de la multivalencia y de la reversibilidad; la tarea principal sigue consistiendo en mostrar que se accede a ese campo por varias entradas iguales, lo que hace que sean problemáticos su profundidad y su secreto.[12]

Por estas razones, el propósito de este apartado no será el de mostrar un inventario completo de las figuras narrativas o lingüísticas que conforman la obra, sino el de presentar una interpretación de algunas de ellas, sustentada en los análisis previos.

Probablemente, más que en la estructura de la trama o en el asunto mismo de la obra, para el lector del siglo XXI la huella del tiempo sobre la novela de Ancona se nota en su lenguaje; cierta ingenuidad en sus argumentos, un pálido

[12]Barthes, Roland. *Ibídem*.

romanticismo en sus ambientes y un poco disimulado afán didáctico pueden aminorar el gusto por la lectura. Sin embargo, no es improbable que, si *Memorias de un alférez* se hubiera publicado en vida del autor, habría corrido con mejor suerte. Según Castro Leal, "es una de las mejores novelas mexicanas de tema colonial",[13] por lo que, de darse a la prensa diez o doce años antes, probablemente su autor fuese considerado por la crítica menos como un epígono del declinante Romanticismo que como un serio novelista decimonónico.

> Y no es sólo la galanura del estilo, la abundancia de imágenes y situaciones poéticas y el interés sostenido y siempre creciente con que se desarrolla la obra; no es sólo eso, decía, lo que hay que admirar en las *Memorias de un Alférez*; la novela en sí, es más humana, más libre de convencionalismos, más verosímil, si cabe, en la parte romancesca, que *El Filibustero* y *La Cruz y la Espada*, por ejemplo, en donde hay episodios que llegan a confundirse con la fábula. Esto lo debemos, sin duda, en parte, a la época de los sucesos históricos que sirvieron de base al escritor y, más que todo, a la época de su vida en que escribió; pues mientras que aquellas fueron fruto de su juventud, ésta la escribió en sus últimos años, ya en la madurez de su genio, al grado de que no tuvo tiempo de imprimirla antes de su muerte.[14]

Estas líneas de José María Pino Suárez, tomadas del prólogo a la primera edición de la obra en 1904, muestran claramente que, a pesar del escaso interés de la crítica posterior, la novela fue valorada por cualidades que la alejaban, justamente, de las producciones anteriores del autor.

Es la citada "abundancia de imágenes y situaciones poéticas" la que presumiblemente desalentó a más de un lector postrevolucionario en su propósito de leer la obra. El lento inicio, la falta de un conflicto precisado en las primeras líneas de la novela, el prejuicio ante la relación narrador-personaje semejante a

---

[13]Castro Leal, Antonio. *Ibídem*.

[14]Pino Suárez, José María. "El insigne literato, Lic. D. Eligio Ancona" en Ancona, Eligio. *La cruz y la espada*. Mérida, Club del libro, 1948, 3a. de forros.

la de *El Periquillo Sarniento*, y típica de la novela picaresca, bien pudieron ser la causa del olvido en que la crítica tiene a esta póstuma obra de Ancona. Sin embargo, esta redundancia técnica y las violaciones a ella, que son la esencia del relato literario, permiten la identificación del lector con el personaje, dentro de la estructura que Ancona impuso a su novela. Así, la "galanura del estilo" que Pino Suárez resalta es ante todo un requisito académico que el mismo autor se impone para el mejor logro de su producción.

Por otra parte, entendidas en un sentido menos estrecho, "las imágenes y situaciones poéticas" no remiten solamente al empleo canónico de los tópicos sino, sobre todo, a la presentación de los conflictos dramáticos entre los personajes. Los cambios en el ritmo del relato acentúan estos conflictos, postergan o suspenden su resolución y permiten profundizar en la psicología de los involucrados. Es pues el *suspense* de la obra una de sus principales figuras retóricas, particularmente porque tras él se esconde la antítesis principal entre Ramiro de Salazar y su antagonista Jorge de Serralta.

> ... Esta ley de la repetición, cuya extensión desborda ampliamente la obra literaria, se especifica en varias formas particulares que llevan el mismo nombre (y con razón) de ciertas figuras retóricas. Una de estas formas sería, por ejemplo, la *antítesis*, contraste que presupone para ser percibido, una parte idéntica en cada uno de los dos términos.[15]

En *Memorias de un alférez*, la "identidad" entre el antagonista y el protagonista se encuentra enmarcada por el presupuesto de una naturaleza biológica y humana compartidas, aunque confrontadas en el terreno del deber social de los individuos. Simbólicamente, Serralta y Ramiro se unifican en su percepción de la femineidad, pero se oponen en su idea del albedrío individual; Serralta construye laboriosamente un *parecer* ante los otros que Ramiro intenta identificar en su *ser*, pero ambos comparten una misma escala de valoraciones sociales

[15]Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en Barthes, Roland *et al. Op. cit.*, p. 164. El subrayado es del autor.

como el respeto filial, la lealtad, la dignidad masculina ante la humillación o la jerarquía social basada en origen racial y familiar.

Otra de las figuras narrativas que Todorov emplea en su análisis de las *Liaisons dangereuses* —y que tiene importancia fundamental en la obra analizada aquí— es el paralelismo, del que el autor afirma "está constituido por dos secuencias al menos que comportan elementos semejantes y diferentes".[16] Los idilios entre Luisa de Vasconcelos y Mortimer Hunter, Camila y Lucas de Gálvez, y María Leonor y Ramiro comparten en términos simbólicos su rebelión ante un poder estatuido, encarnado por una figura masculina. En tanto que rebeldes, los enamorados deben enfrentar las consecuencias de sus actos. No obstante que en ninguno de ellos se presenta el disimulo como medio para lograr la plenitud erótica, en los tres se posterga el enfrentamiento directo para crear una expectativa sobre el desenlace. Es ahí donde las diferencias se manifiestan claramente: en la primera secuencia ambos amantes encuentran la muerte; en la segunda, Camila se mantiene con vida y, en la tercera, María Leonor y Ramiro contraen matrimonio y procrean varios hijos. Por este medio la rebelión es justificada, nuevamente, por la necesidad social de reproducción y sirve al contraste de la relación estéril de Jorge de Serralta con Camila viuda de Sanlúcar.

A través del *suspense* la secuencia inicial del enigma sobre el crimen de Lucas de Gálvez se manifiesta como una gradación encaminada a la solución lógica y positiva de las interrogantes. Para la mitad de la segunda parte se deja el golpe dramático final de esta secuencia cuando, después de haber descrito despectivamente la conducta de "la novia de Balbastro", Ramiro descubre que ella y María son los dos rostros de una misma personalidad. La gradación del *suspense* queda por este medio englobada por una antítesis mayor que encuentra sus atribuciones simbólicas en varias dicotomías: naturaleza-sociedad, pasado próximo-presente, "no saber"-"saber", *parecer-ser*.

---

[16] *Ibídem*

Nuevamente la estructura de las acciones da pie a la ampliación de la antítesis entre el protagonista y el antagonista, ya que gracias a ella transforma el *suspense* en una fase preliminar a la exposición del dilema ético del protagonista entre la aceptación del orden social avalado por la tradición colonial o su superación a través del positivismo racionalista. De este modo la tópica que opone amor y deber se ubica históricamente en el contexto de la vida colonial novohispana y, más importante aun, permite a Eligio Ancona plantear una problemática vigente todavía en lo albores del siglo XX mexicano.

Memorias de un alférez es, en estos términos, una novela histórica que sitúa a sus personajes dentro de un contexto cultural verosímil, pero al mismo tiempo ofrece, tal vez de un modo involuntario, el testimonio de la visión que de la historia y de la sociedad tenían los intelectuales de fines del siglo XIX. Por ello, si bien esta novela de Ancona se apoya en un canon novelístico poco innovador y en cierto efectismo común en la producción de su tiempo, hace un buen empleo de los recursos literarios y consigue mostrar, mejor que muchas novelas publicadas o reimpresas coetáneamente a ella, un panorama social significativo y un retrato certero de la problemática individuo-sociedad que ni los regímenes liberales ni el Porfiriato pudieron resolver o, por lo menos, definir con claridad.

3.2. Isotopías

Recorriendo el texto de principio a fin, enlazando los niveles lingüísticos con las funciones narrativas, desconcertando al lector y permitiéndole la descodificación del texto, las isotopías de una obra literaria, antes que informar, dan cuenta de la autoconsistencia y la autorreferencialidad imprescindibles en el goce estético. De ahí que, para poder evaluar la calidad de una novela como *Memorias de un alférez* no baste con dar cuenta de los conjuntos de semas que recorren la obra y la singularizan, y que sea menester esbozar al menos algunos de los medios que permiten su unidad.

En más de un sentido, el análisis estructural de esta obra ha permitido esclarecer que la visión expuesta por Eligio Ancona, lejos de ser unívoca, da pie a diversas posibilidades de lectura y con ello a caracterizar a los personajes y a las situaciones narradas desde varias perspectivas.

> Bajtin ha llamado *relato polifónico o dialógico* a "un tipo de narración que tiene su antecedente más remoto en los diálogos socráticos y sus mejores ejemplos en la sátira menipea, en la literatura carnavalizada de la Edad Media y en las novelas de Dostoievski.(") En su narrador coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una *perspectiva* o *punto de vista* similar al personaje, pero tales voces "carecen de una conciencia narrativa unificadora".
>
> Un ejemplo de relato dialógico,(sic) es el *Guzmán de Alfarache*; el personaje preside su soliloquio (aunque dirigido al "curioso lector") desde perspectivas diversas y aun opuestas, de modo que heterogéneos criterios alternan y litigan durante extensas *argumentaciones* en que se ponen en tela de juicio las cosas humanas revelando así una carencia de unidad global que domine el conjunto de sus lucubraciones.[17]

No obstante que en *Memorias de un alférez* la separación entre narrador y personaje no llega nunca a presentar una postura dialógica absoluta, Ramiro de Salazar como narrador extradiegético, como "conciencia confidente" o como narrador personaje muestra de continuo los diversos ángulos de visión sobre los que gira la historia. Como narrador personaje ostenta una ideología pseudocaballeresca —o "quijotismo"— que lo impulsa a la acción; como "conciencia confidente" se vuelca en la recta y racionalista interpretación de los indicios, y como narrador extradiegético califica como anacrónicos los principios y valores que lo impulsaron a actuar. Igual que en el *Guzmán de Alfarache*, el narrador extradiegético se observa a sí mismo actuar como personaje, pero como narrador autodiegético sufre o goza con cada una de sus andanzas. Del mismo

[17]Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed. México, Porrúa, 2000, p. 143. El subrayado es de la autora.

modo, ni el "quijotismo" de Ramiro ni el racionalismo de su "conciencia" quedan subordinados del todo a la perspectiva del narrador extradiegético; ni éste puede superar su identificación emocional con su propio relato.

Esta dialogía del texto se marca de un modo más intenso con el "desengaño" del personaje principal y narrador, pues la metadiégesis de María Leonor transforma en apariencia todo lo que el lector ha considerado hasta ese punto como *verdad*. La intersubjetividad construida entre narrador y lector se ve suplantada por una nueva, que incluye la visión de María Leonor y convierte el idilio entre ella y Ramiro en una *celada*. El "desengaño" representa, pues, el fracaso del "quijotismo" idealista y romántico de Ramiro, pero no la anulación de su temperamento ni la disolución del diálogo entre él y su "conciencia confidente". Esta última, menos anacrónica y mucho más tolerante, propiciará el acercamiento del personaje con Camila viuda de Sanlúcar, la reconciliación con María Leonor y la solución al enigma sobre el asesinato de Gálvez.

> Los discursos biisotópicos (donde se superponen dos isotopías) se reconocen porque producen una tensión debida a que aparece una alotopía que indica la existencia simultánea de dos isotopías de contenido: una básica, y una retórica. (...) se apoyan en semas *equívocos* (V, dialogía) que funcionan como términos conectadores de isotopías porque poseen un *significante* y dos *significados* y actualizan simultáneamente semas que se alinean sobre otra isotopía que es alotópica en relación con la primera. (...) Sus mecanismos son característicos del discurso humorístico, del chiste, del discurso poético o literario.[18]

Con el "desengaño", la isotopía que ha permitido al lector identificar a María Leonor con una joven enamorada, dulce e ingenua se ve sorpresivamente transformada en una alotopía en que los sonrojos, las muestras de afecto y los juegos de enamorados detalladamente expuestos por la "conciencia confidente" de Ramiro quedan fuera de la definición semántica de "la novia de Balbastro".

---

[18]Beristáin, Helena. *Op. cit.*, p. 291. El subrayado es de la autora.

La "conciencia confidente" se ve también en una posición alotópica, pues si ha sido capaz de recolectar racionalmente los detalles más significativos sobre el crimen de Gálvez, no ha podido descubrir el menor indicio de disimulo en las conductas de María.

En cambio, son isotópicas las representaciones del espacio que crean un paradigma evolutivo en el ambiente de la novela. El transcurso del día solar sirve de fondo a la relación de María Leonor y Ramiro llevándola de la mañana en que ocurre el primer encuentro a la noche que propicia la fuga. En consonancia con ello, es al despuntar el alba cuando Jorge de Serralta irrumpe en la cabaña para recuperar a su hijastra, desencadenando que Ramiro descubra la *celada* de que ha sido víctima.

El ciclo evolutivo se presenta también en el paralelismo implícito entre la guardilla de la calle de Alcalá, la convalecencia de Ramiro en casa de la señora Manresa, el mes de arresto en Mérida y su habitación en la ciudad de México. En los cuatro casos el narrador personaje se halla en espera de un cambio radical en su vida —simbólico retorno al origen— que lo coloca transitoriamente a merced de la voluntad ajena.

Por otra parte, la alotopía, es decir, la discordancia semántica entre las líneas de interpretación del texto, crea la ambigüedad suficiente para incluir en la novela tres tópicos polémicos: la intolerancia religiosa, la discrecionalidad jurídica y la responsabilidad social del poder, sea este institucional o informal. Frente a ellos, como ante la viuda de Sanlúcar, la "conciencia confidente", racional y positivista de Ramiro de Salazar asume nuevamente una posición "personalista" que involucra a la "naturaleza" individual y no a la razón; es decir, resuelve las problemáticas polémicas a partir de la elección del individuo: éste debe marcar los límites de su actuación en lo religioso, lo moral y lo ético.

Con esta solución paradójica que basa la *verdad* en un acuerdo intersubjetivo, pero lleva la ética social a los dominios del libre arbitrio, la novela retrata la ambigüedad que le da origen. Por la misma razón, ninguno de los personajes puede ser enmarcado como un símbolo o como un tipo social, pues todos ellos

se mueven dentro del amplio margen de sus definiciones actanciales y semánticas. No obstante, de la interacción entre ellos y de la solución de sus conflictos interpersonales o psicológicos surge para el lector la presentación en un cuadro verosímil de una sociedad en crisis, cuyos valores se redefinen de acuerdo con las circunstancias.

Esa tensión que se produce con el giro alotópico de las distintas isotopías, ya sea en el narrador autodiegético, en los personajes principales o en la ideología implícita en el narrador extradiegético, es la que brinda su mayor mérito literario a *Memorias de un alférez*, pues hace partícipe al lector de las angustias vitales de Ramiro, lo hace dudar con él de su cordura y le permite saltar de la especulación al encuentro con los indicios. Y, sin embargo, frente al resultado final de la novela, la posición del lector es similar a la de Ramiro frente al enigma del crimen, pues la "intención histórica" del relato se halla solamente en los indicios parciales con que la ficción construye un *parecer* de los hechos, dejando en duda la participación de "la Orden seráfica" —citada por Serralta— o la colaboración de la autoridades meridanas en el encubrimiento del crimen.

4. La novela mexicana del siglo XIX

Ubicar en el contexto de la producción novelística total del siglo XIX la novela póstuma de Eligio Ancona, *Memorias de un alférez*, resulta, desde luego, una pretensión inalcanzable para este trabajo. Sin embargo, no puede solayarse el dar a la obra un mínimo de referencias que permitan relacionarla con la producción de otros autores y con el contexto cultural, político y social que posibilitó su existencia.

Convulsionado por guerras intestinas, invasiones, desorganización política, tributaria y social, el siglo XIX mexicano suele considerarse como la etapa formativa del nuevo estado, que culmina con el advenimiento de los regímenes revolucionarios. No obstante, esta simplificación, que puede —a estas alturas— resultar un tanto tendenciosa, es útil para explicar el desarrollo, no sólo de la novelística nacional, sino un buen número de manifestaciones culturales, ya que, de acuerdo con esa perspectiva histórica, es más sencillo delimitar el alcance y la magnitud de los procesos sociales y su expresión artística. Hacia 1896, Justo Sierra Méndez respondía a las afirmaciones de Menéndez y Pelayo respecto al afrancesamiento y la poca originalidad de las letras mexicanas con la elocuencia de quien conoce y maneja como pocos la lengua de Castilla:

> ... Decirnos irónicamente a los hijos americanos de España que nuestra literatura nacional *no parece todavía*, no es ni de buenos parientes ni de buenos críticos... Sí, sí ha habido evolución, y para ello la asimilación ha sido necesaria; imitar sin escoger, casi sin conocer, primero; imitar escogiendo, reproducir el modelo, después, esto es lo que se llama asimilarse un elemento literario o artístico, esto hemos hecho. ¿Y á quien podíamos imitar? ¿Al pseudo-clasicismo español de principios del siglo? Era una imitación

> del francés. ¿Al romanticismo español del segundo tercio? También era una imitación francesa. Y lo imitamos, sin embargo: Quintana y Gallegos, el Duque de Rivas y García Gutiérrez, Espronceda y Zorrilla, han sido los maestros de nuestros padres.[1]

Sin un innovador modelo a seguir, dentro de la tradición hispánica del siglo XVIII, e inmersos en el ajetreo de la vida política de su tiempo, los hombres de letras del México independiente buscaron, sin embargo, superar el aislamiento cultural de la colonia y encontraron en otros países europeos —a través de traducciones españolas y francesas—[2] los medios para expresar sus inquietudes y el tiempo en sus actividades para manifestarlas. Funcionarios del nuevo gobierno, periodistas, magistrados o legisladores, los escritores mexicanos de la primera mitad de ese siglo fueron, antes que literatos, hombres políticos. Sencillo es pues explicar su falta de oficio novelístico, sus plagios premeditados o condicionados, su proclividad a la didáctica y su dispar estilo. La escasez en su número los obligó a ser versátiles y, por ello, todos podrían decir como Machado: "me debéis cuanto escribo", a pesar de las deficiencias artísticas en sus obras.

Tras la publicación en 1816 de *El Periquillo Sarniento*, la producción novelística nacional mantuvo por varios años la pobreza heredada de la época colonial. Ermilo Abreu Gómez cita, "como mera noticia bibliográfica", *L'Ilustre portugais ou les amants conspirateurs* (1825) de Agustín de Iturbide; *Don Juan Manuel* (1835) de José Gómez de la Cortina; *El inquisidor* (1835) de José Joaquín Pesado; *El misterioso* (1836) de Mariano Meléndez y Muñoz y *La hija del*

---

[1]Sierra Méndez, Justo. "Prólogo" a Gutierrez Nájera, Manuel. *Obras de... Poesía*. México, Oficina Impresora del Timbre, 1896, p. VII. El subrayado es del autor.

[2]"El año de 1822, Francia introduce en España, por primera vez, según creo, las primeras obras novelescas... Hasta ahora, Perpignan, Burdeos y Toulouse han importado clandestinamente libros a España —y a América, sobre todo, sin duda—; lo seguirán haciendo más tarde, especialmente cuando se trataba de obras que habían quedado «de fondo» en las editoriales, pero ya las iniciativas vendrán generalmente de París." Fernández de Montesinos, José. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, 3a. ed. Valencia, Castalia, 1972, p. 56.

oidor (1837) de Ignacio Rodríguez Galván; sin embargo no concede a éstas relevancia alguna en la literatura mexicana posterior "ni por su calidad, ni por su amplitud, ni menos por su estructura técnica".[3]

En su *Revistas literarias de México*,[4] Ignacio Manuel Altamirano sólo consigna, entre la obra de Lizardi y *El fistol del diablo* (1845-1846) de Manuel Payno, las sátiras de Pablo de Villavicencio (1782-1832), aunque no les concede categoría de creaciones romancescas. Es solamente hacia el final de la cuarta década de siglo que comienzan a aparecer las primeras muestras de novela romántica o histórica. En *Trayectoria de la novela en México*, Manuel Pedro González sintetiza en tres las características de estas obras: "propensión moralizante", "tendencia a la descripción costumbrista excesiva" e "improvisación y superficialidad peculiares al reportaje informativo" como resultado de su "propensión periodística".[5]

No obstante, lejos de ser casuales, en su momento estas cualidades obedecieron a la necesidad práctica de ofrecer ante Europa una visión nacionalista de la literatura y la cultura mexicanas. En su calidad de censor del gusto artístico, Altamirano establece los límites del canon literario al afirmar:

> ... descartaremos de la novela de costumbres toda esa cáfila de cuadros disparatados de la sociedad americana, pintados por charlatanes extranjeros, y que no merecen mención, si no es para condenarlos al desprecio. (...) descartaremos también de las novelas de costumbres algunas del americano Maine Reid, que tiene pretensiones de imitar a Cooper, y que ha pintado a los mexicanos de un modo que ni ellos mismos se conocen.

---

[3]Abreu Gómez, Ermilo. "Sierra O'Reilly y la Novela" en *Contemporáneos*, núm. X, abril de 1931-junio de 1931, ed. fac. México, FCE, 1981, nota 4, p. 42.

[4]Altamirano, Ignacio Manuel. "Revistas literarias de México (1821-1867)" en *Escritos de literatura y arte*, t. I, selecc. y notas de José Luis Martínez. México, SEP, 1988 (Obras completas, XII.), p. 59. (El texto se publicó en el folletín de *La Iberia* del 30 de junio al 4 de agosto de 1868.)

[5]González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México, Botas, 1951, pp. 36-37.

> Por igual razón condenaremos algunos cuentos estúpidos de Octavio Feré y de otros muchos que han pretendido dibujarnos, y sobre toda, esa *Esposa mártir*, que Pérez Escrich no ha tenido empacho en publicar y aun enviar a México hace poco, tan desdichada como todas las suyas, pero en que tiene el raro acierto de ensartar tantas necedades con respecto a nosotros, que indignarían si no hiciesen reír de buena gana.[6]

La exclusión explícita del novelista inglés Thomas Mayne Reid (1818-1883) y del español Enrique Pérez Escrich (1829-1897) —junto con la del ya olvidado Octavio Feré, "los infames cuentos milesios del tiempo del Directorio, del Consulado y del Imperio", además de la censura al marqués de Sade— dan clara cuenta de que el canon propuesto por Altamirano equipara los parámetros estéticos con los morales. Por ello, más que un fin en sí misma, la obra de arte es calificada de acuerdo a su apego a una ética constructiva de origen plenamente burgués. No sorprenden entonces afirmaciones de Altamirano como:

> El *Werther* de Goethe extravió muchas almas; más de un corazón puro ha debido sus desdichas a una novela de Jorge Sand; (...) cuando estuvo en boga *La dama de las camelias*, se vieron pasiones singulares, no por heroínas cuya apoteosis justifica Dumas (hijo) con el sentimiento, sino por criaturas perdidas que no valían la pena.[7]

Hoffman, Walter Scott, Sue, Víctor Hugo, Cooper, Balzac, Dickens, Alejandro Dumas padre, son comparables con sus epígonos Manuel Fernández y González (1821-1888) y Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877) —e inclusive con algunos cuya memoria se ha perdido como Elías Berthet—, no tanto por la calidad artística de estos últimos, como porque:

> Todo lo útil que nuestros antepasados no podían hacer comprender o estudiar al pueblo(,) bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pue-

[6]Altamirano, Ignacio Manuel. *Op. cit.*, pp. 52-53.

[7]*Op. cit.*, pp. 54-55.

den hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no puede disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas. Bajo este punto de vista, la novela del siglo XIX debe colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto fabril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor. Ella contribuye con todos estos inventos del genio a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres.[8]

Dada esta perspectiva utilitarista, la novela como género literario tardó varias décadas en desprenderse de las funciones didáctica y propagandística del incipiente nacionalismo mexicano. Asimismo, es notable que, unificadas bajo la óptica de su empleo formativo e informativo, las diferencias entre la novela romántica, la costumbrista y la realista sean del todo irrelevantes para Altamirano —y muy posiblemente para todos sus contemporáneos—,[9] ya que en su concepto las diferencias estilísticas manifiestan simplemente diferencias temáticas. En "La literatura en 1870", Ignacio Manuel Altamirano hace el recuento de las técnicas narrativas que no han sido empleadas por los novelistas mexicanos como "el diario", "el estilo 'del hogar'" —que atribuye a Dickens— y la "forma epistolar". Allí mismo afirma:

> ... aquí no se ha cultivado sino la novela histórica, y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela. Para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera, para la belleza literaria se presta más la segunda.[10]

---

[8]*Op. cit.*, pp. 48.

[9]No puede dejar de notarse que los autores europeos y norteamericanos aludidos por Altamirano en "Revistas literarias de México (1821-1867)" coinciden casi exactamente con la lista de traducciones al español que detalla José Fernández de Montesinos en su *Introducción a una historia de la novela...*, particularmente las enumeradas en el capítulo "V. Nuevo régimen", *Op. cit.*, pp. 79 y ss.

[10]Altamirano, Ignacio Manuel. "La literatura en 1870. La novela mexicana" en *Op. cit.*, pp. 235. (De acuerdo con el editor, este artículo se publico en *El Federalista*, el 5 de julio de 1871 con el título de "Bosquejos".)

No es, pues, sino hasta la séptima década del siglo cuando aparece en Altamirano la preocupación estética, y es entonces cuando la obra de los románticos Fernando Orozco y Berra (1822-1851) y Florencio M. del Castillo (1828-1863), es considerada por él como relevante dentro del panorama novelístico. Este giro en la concepción de la novela favoreció, sin duda, la prolongación del Romanticismo, pero no lo liberó de su carga didáctica y utilitarista; ni deslindó las fronteras entre temática, técnica y estilo literario. La siplificación propuesta por Altamirano entre "historia" y "sentimiento", reduce al tema las características del estilo novelesco, y pone de manifiesto el poco aprecio en que este censor del gusto tenía por la mimesis narrativa como expresión única de su época.

La idea de un arte universal, atemporal en cuanto a la moral y las costumbres, distintivo de los orígenes nacionales, pero acorde con los principios de una burguesía positivista permean estas concepciones literarias y, paradójicamente, las colocan dentro de un idealismo ajeno a sus pretensiones didácticas y utilitarias. Como parte del canon de autores asimilado por los escritores mexicanos del siglo XIX, Realismo, Costumbrismo y Romanticismo enraizaron en la novelística mexicana como corrientes indistintas, mucho antes de que Altamirano propusiera la normativa literaria de los dos textos citados:

> La filosofía político-social del liberalismo evolucionó de las formas románticas y radicales, que privaron en el siglo XVIII y durante el primer tercio de la centuria siguiente, a las del positivismo, que aportó una noción reconstructiva y sistemática de los problemas sociales. (...)
> ... la cultura nacional se desarrolla condicionada por las circunstancias difíciles que atravesó el país hasta 1867 ..., que se manifiestan también en la cultura y en las artes, primero en forma de un neoclasicismo, más tarde con la explosión romántica, y luego en una especie de academicismo que, ya en la siguiente etapa, deja su lugar a los primeros brotes del modernismo.
> ... las formas populares del saber y de la conducta sólo se alteraron entre las clases alta y media que, por razón de su papel social y político, estaban en condiciones de asimilar las modas corrientes, especialmente las que la Re-

volución francesa y los restaurados imperios de Europa extendieron por América.[11]

En estos términos, la norma literaria expuesta por Altamirano responde a la formación de una "especie de academicismo" que tiene sus orígenes en la Academia de Letrán (1836) y el Liceo Hidalgo (1848) —por citar sólo dos de las sociedades más duraderas— dentro de las que participaron autores como Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno, entre muchos otros.[12]

Este "academicismo" nacionalista que se alejaba doctrinalmente de la cultura tradicional, pero que influyó en la formación de las clases urbanas, produjo en las postrimerías del siglo XIX una literatura híbrida que tan pronto retrataba la cultura popular como ejercía sobre ella una crítica despectiva y amenazadora; que proponía los más depurados ideales de la Ilustración y al mismo tiempo los rebatía en función del pragmatismo positivista.

Sin estar del todo apegado a este "academicismo" de Altamirano, Eligio Ancona perteneció —por su nacimiento en 1835 (o 1836)— a esta generación y su producción literaria muestra la misma dubitación, tanto en términos estéticos como en sus tendencias ideológicas. Por ello, el mérito singular de *Memorias de un alférez* radica sobre todo en su capacidad para testimoniar las interferencia, los traslapes y la indeterminación con que en su tiempo se miraba la vida colonial, permitiendo a los receptores de su mensaje literario ejercer un juicio autónomo sobre la verosimilitud de su recreación histórica y sobre el valor estético de su obra.

Lejos de asumir la diferencia entre novela "de sentimiento" y "novela histórica" que propone Altamirano, Eligio Ancona lleva el tema histórico a una de

---

[11]García Ruiz, Alfonso. "Aspectos sociales y económicos de la Reforma y la República restaurada" en *Historia de México*, t 10. México, Salvat, 1978, pp. 2209-2210.

[12]*Cfr.* García Rivas, Heriberto. "X. Sociedades e institutos" en *Historia de la literatura mexicana*, t. II. México, Textos Universitarios, 1972, p. 86 y ss.

sus posibilidades de concreción literaria, que al mismo tiempo que logra la verosimilitud, le permite reflejar en la conducta de sus personajes las problemáticas históricas a que se enfrentaban los habitantes de Nueva España al final de la colonia.

4.1. La novela histórica y la novela de folletín

La fascinación por el pasado y su recreación en un universo literario son fundamento en la historia de la literatura de un gran número de géneros que han pervivido hasta nuestros días. Sin embargo, en la especificación de un género particular, como la novela histórica, es innecesario remontarse a las primeras manifestaciones construidas a partir de esos dos principios; más importante es tratar de caracterizar las peculiaridades con que éste se manifiesta a los lectores y los fundamentos teóricos que permitieron su existencia.

De acuerdo con Georg Lukács,[13] la aparición de la novela histórica a principios del siglo XIX se encuentra íntimamente ligada a los procesos sociales que sucedieron a la Revolución francesa (1789) y a las guerras napoleónicas (1799-1814). El movimiento de enormes ejércitos de masas de un lugar a otro de Europa y el propósito propagandístico de la intervención de Francia en otros países modificaron radicalmente la conciencia histórica de los pueblos, que se vieron como participantes afectados en la construcción del continente y como integrantes del orbe entero. En consecuencia, el nacionalismo se transformó en una conciencia popular y los ascensos propiciados por el desempeño de los individuos en las armas alteraron irrevocablemente los conceptos de clase social y de conciencia de clase para los integrantes de cada nación.

[13]Lukács, Georg. "La Forma clásica de la novela histórica. Las condiciones histórico-sociales del surgimiento de la novela histórica" en *La novela histórica*, trad. Jasmín Reuter. México, Era, 1966.

Estas condiciones histórico-sociales acentuaron las diferencias entre las ideas de la Ilustración y las que propiciaron el retorno de la monarquía durante la Restauración, periodo en que se afincó más que nunca el historicismo:

> La racionalidad del progreso humano se explica cada vez más por las oposiciones internas en las fuerzas sociales en la historia misma, es decir, la propia historia ha de ser portadora y realizadora del progreso humano. (...)
>
> Sobre esta base se disuelve filosóficamente la concepción del hombre creada por la Ilustración. Pues el mayor obstáculo para comprender la historia consistía en el hecho de que la Ilustración consideraba como inalterable la esencia del ser humano, de manera que cualquier cambio en el curso de la historia no era, en casos extremos, más que un cambio de disfraz y, por lo general, una mera elevación y caída moral del mismo hombre. La filosofía hegeliana extrae todas las consecuencias del nuevo historicismo progresista. Tiene al hombre por producto de sí mismo, de su propia actividad en la historia.[14]

Con los gobiernos de la Restauración (1815-1848) aparecen dos visiones literarias de la historia, que no obstante comparten la concepción del hombre como ser histórico. Una ve en el pasado medieval, y prerrevolucionario, el retorno a un estado armonioso e ideal, —Lukács la denomina "pseudo historicismo legitimista"— a la que pertenece, por ejemplo, Chateaubrian (1768-1848). La otra —el "historicismo progresista"—, considera las revoluciones y las transformaciones sociales como imprescindibles en el progreso humano y construye sus ficciones sobre idea de la necesidad histórica de estos procesos, tal como ocurre en la obra de Walter Scott (1771-1832).

La casi simultaneidad con que ambas tendencias novelísticas aparecen en Europa —mientras en México se libraba la guerra de Independencia— debió confundir a los escritores mexicanos, quienes en busca de un modelo recurrieron indistintamente a uno y a otro, sin percatarse de las diferencias suscitadas

[14] *Op. cit.*, pp. 25-26 y 27.

por líneas ideológicas de las que poca o ninguna noticia tenían. Así, aunque años más tarde Altamirano parece aludir a Chateaubrian al referirse a los "charlatanes extranjeros" que pintan cuadros de una América que desconocen, coloca a Eugenio Sue (1804-1857) y a Alejandro Dumas (1802-1870) dentro de su canon de autores, sin percibir en ellos el menor rastro del "pseudo historicismo legitimista".

La influencia de Sue y Dumas padre en la novelística mexicana tiene su origen no sólo en esta inadvertencia, sino, tal vez fundamentalmente, en los procesos históricos por los que atravesaba México. Al igual que en la Francia posrevolucionaria, la reducida burguesía mexicana comenzó a tomar conciencia de su función histórica tras las guerras intervencionistas: la norteamericana de 1848 y la francesa de 1863 a 1867; y otro tanto debido a la prolongada legitimación por las armas de las Leyes de Reforma promulgadas en 1857, cuya verdadera vigencia solamente pudo darse diez años más tarde.

Como ejemplos del movimiento de masas propiciado por estas guerras, se puede apuntar que el Congreso de Jalisco propuso para la defensa contra las entidades reunidas bajo el Plan de Tacubaya un ejército de 16 mil 750 efectivos[15] y que, en 1863, las fuerzas armadas francesas a cargo de Francisco Aquiles Bazaine contaban con 63 mil 800 efectivos entre franceses, austríacos, belgas y mexicanos.[16]

De igual importancia en el desarrollo de la novela mexicana debió ser el gran prestigio y la popularidad de los dos escritores franceses en España. José F. Montesinos cita que, entre 1843 y 1845, se realizaron por lo menos doce traducciones españolas de *Los misterios de París*, y diez de *El judío errante* tan sólo entre 1844 y 1845. En el mismo *Esbozo de una bibliografía...*, informa sobre seis versiones españolas de *Los tres mosqueteros*, publicadas entre 1844 y

[15]Torre Villar, Ernesto de la. "Desarrollo bélico de la guerra de Reforma" en *Historia de México*, t 9. México, Salvat, 1978, p. 2030.

[16]Torre Villar, Ernesto de la. "La intervención francesa" en *Op. cit.*, p. 2060.

1849, y de cuatro diferentes de *El conde de Montecristo* sólo en 1846.[17] Así, junto con la técnica folletinesca, la gran masa de lectores recibió el influjo romántico, individualista e historicista de estas obras, pues se les imitó en lengua hispana quizá tanto o más que lo que se les tradujo.[18]

Por su parte, la conciencia histórica en México debió sufrir un tardío y largo proceso de formación y de ello son muestra las primeras novelas mexicanas. Para la burguesía europea, la Revolución francesa era la culminación de las luchas entre la nobleza y la burguesía que se escenificaron por todo el continente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Para la burguesía mexicana, las intervenciones y la guerra de Reforma seguían siendo parte del proceso de independencia de la corona española y de las instituciones heredadas de ella. Francia representaba para ellos la Ilustración, el quebrantamiento del orden monárquico y el surgimiento de una cultura positiva y burguesa. Por ello, veían su circunstancia histórica desde una perspectiva más cercana a la del siglo XVIII, consideraban "inalterable la esencia del ser humano" y de ello dan clara muestra algunas de las observaciones hechas por Aurelio de los Reyes respecto a las ediciones de *El fistol del diablo* de Manuel Payno (1810-1894). Luego de proponer un plan original de la obra, inconcluso al suspenderse la emisión de la *Revista Científica y Literaria* —dirigida particularmente a los intelectuales—, De los Reyes afirma:

> ... las arbitrariedades se perciben en la siguiente edición, escrita, como ya se dijo, en 1859 y 1860... Se pierde la coherencia de la historia, de los personajes y del concepto de costumbrismo; cambia el perfil del destinatario, y por lo mismo pierde la unidad conceptual percibida en lo publicado en la *Revista Científica y Literaria*, para dejar el sabor de los descuidos caracterís-

[17]Fernández de Montesinos, José. *Op. cit.*, pp. 147 y ss.

[18]*Op. cit.*, pp. 92 y ss.

ticos de la "novela por entregas" o de "folletín" de una escritura apresurada.[19]

Otro tanto puede decirse de la otra novela folletinesca de Payno, *Los bandidos de Río Frío*, que aun cuando se publicó en España casi al final de la centuria, no supera con mucho a su predecesora. Al respecto, Mariano Azuela comenta:

> Muchos personajes como Evaristo, sujeto importantísimo de la novela, el conde de Sauz y otros de segunda y tercera fila, no son seres humanos sino abortos del infierno; en tanto que la linda condesita Mariana, la fámula Casilda y Cecilia la trajinera son seres bajados del cielo ex profeso para el embellecimiento de la narración. Evaristo es generoso, valiente y simpático, cuando así es menester; malvado, correlón y cobarde si las necesidades de la novela lo piden.[20]

Críticas semejantes desarrolla Azuela acerca de *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* (1865) de Luis G. Inclán (1816-1875), en las que hace notar la falta de consistencia en la construcción de los personajes, los "plagios inocentes" o la total inverosimilitud de algunos pasajes. Sin embargo, esta "inocencia" remite tanto a una falta de oficio literario como a la carencia de una visión histórica compresiva del hombre y su momento vital.

A diferencia de los europeos, los novelistas mexicanos veían en el retrato de sus costumbres, sus ambientes y sus acciones no el desenvolvimiento de la historia de la nación, sino la legitimación de su existencia. Tal como ocurrió con la novela histórica en el país, la burguesía mexicana nació en el marco socio-político de su dependencia de la metrópoli española y no como resultado

---

[19]Reyes, Aurelio de los. "Precisiones sobre el *Fistol del diablo* de Manuel Payno" en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, cord. Margo Glantz. México, UNAM, 1997, pp. 187-188.

[20]Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana* en *Obras completas III*, bibliografía de Mariano Azuela por Alí Chumacero. México, FCE, 1960 (Letras mexicanas), p. 601.

de una paulatina toma de conciencia de clase. Así, aunque intentaron trasladar al terreno de la novela sus propios conflictos, la novelística europea no les ofreció ningún marco aceptable para desarrollarlos. En México no hubo una pugna real entre la burguesía y la nobleza, pues la vida colonial poco o nada contribuyó a la creación de una cultura comercial o industrial. Tanto para los españoles radicados en Nueva España como para los criollos, el verdadero lastre era la atrofia burocrática de la corona española, la acumulación de facultades en los validos de palacio y el anquilosamiento tecnológico y científico en que había mantenido a sus colonias.[21]

En ese sentido, el único obstáculo tangible para la ideas de la Ilustración en México estuvo representado por la Iglesia Católica —particularmente sus grandes dignatarios y órdenes monásticas— que mantenía una economía de autoconsumo y detentaba el control ideológico a través de la educación. Sin embargo, sólo los pequeños propietarios, los funcionarios coloniales de la administración o la milicia y los rentistas veían seriamente afectados sus intereses; para el resto de la población la Iglesia siguió siendo la única institución que ofrecía seguridad en los agitados inicios del siglo XIX. Inclusive para esos sectores inconformes, el propósito no era eliminar las funciones de la Iglesia en la sociedad, sino solamente limitar su poder económico y su influencia en los asuntos de estado.[22]

El surgimiento de la plasmación histórica en la novela debió esperar a que las fuerzas sociales en pugna definieran con mayor claridad sus posturas y a que las formas literarias vigentes fueran accesibles a la población urbana.

Nacido en la generación previa a la de Eligio Ancona y casi tan menospreciado como él, Justo Sierra O'Reilly (1814-1861) desarrolló esa duplicidad

---

[21]*Cfr.* Lemoine, Ernesto. "El liberalismo español y la independencia de México", *Historia de México*, t 8. México, Salvat, 1978, p. 1721 y ss.

[22]*Cfr.* Lira, Andrés. "Propiedad e interpretación histórica en la obra de Manuel Payno" en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, cord. Margo Glantz. México, UNAM, 1997, pp. 123-133.

frente a la institución religiosa en su novela *La hija del judío* (1848-1849), recreando en una estructura folletinesca tanto una circunstancia histórica específica como los conflictos ideológicos que la animaban. Al respecto de los diálogos en esta novela, Ermilo Abreu Gómez ha apuntado:

> Sus personajes no viven, sino dicen sus situaciones. Al oírlos hablar sólo percibimos el organismo de sus pensamientos... De ahí que adopten en su estructura dos actitudes: una retórica y otra conceptual. La actitud retórica se vincula a la defensa del derecho humano... La actitud conceptual es todavía más frecuente: en su ejercicio el individuo se rebela contra el orden apático del pensamiento y violenta la cercanía de las conclusiones.[23]

Aunque justa, esta crítica desatiende a dos cualidades fundamentales en los diálogos empleados ahí por Sierra O'Reilly: su consistencia con las definiciones semánticas de los personajes y su equilibrada función dentro de la estructura global de la obra. En ningún caso estos enfrentamientos retóricos o conceptuales aparecen de manera gratuita ni nacen del efectismo indispensable en la novela de folletín; como el mismo Abreu Gómez lo apunta, "son tesis y acción" pues suscitan o complementan las conductas en los personajes, obligándolos a actuar en función de las tendencias histórico-sociales que representan. No sucede en su obra —como Lukács denosta en los "novatos"— que "la caracterización histórica de hombres y situaciones consiste en un amontonamiento de significativos rasgos históricos particulares";[24] por el contrario, son el trazo de los personajes, la anécdota y el ambiente psico-social en que se desarrollan los que permiten esa caracterización.

No es casual que la conciencia histórica de Walter Scott haya tendido precisamente hacia este estilo de plasmación. Puesto que deseaba resucitar

[23]Abreu Gómez, Ermilo. "Sierra O'Reilly y la Novela" en Rev. *Contemporáneos*, núm. X, abril de 1931-junio de 1931, ed. fac. México, FCE, 1981, p. 60.

[24]Lukács, Georg. *La novela histórica*, trad. Jasmín Reuter. México, Era, 1966. p. 42.

viejos y remotos tiempos y darles una vida experimentable, tenía que describir ampliamente esta concreta acción recíproca entre el hombre y su ambiente social. La inclusión del elemento dramático en la novela, la concentración de los acontecimientos, la creciente significación de los diálogos, o sea de la inmediata discusión de elementos opuestos a través de la conversación, todo ello debe verse en estrecho nexo con el afán de plasmar, en la realidad histórica tal como realmente había sido, con autenticidad humana pero de tal modo que el lector de épocas posteriores pudiera revivirla. Observamos aquí una concentración caracterizadora.[25]

Vale decir que, en *La hija del judío*, Justo Sierra consigue en más de un aspecto esta "concentración caracterizadora", principalmente en las figuras del Deán de la catedral de Mérida, el conde de Peñalva, Juan de Zubiar y, desde luego en las del Prepósito jesuita y su "socio" que representan, los primeros, las tendencias más recalcitrantes de la ideología colonial y, los segundos, el empuje demoledor de la razón positiva frente a la superstición y los prejuicios. Así, si en la "inmediata discusión de los elementos opuestos" Sierra no logra imbuir de emotividad y dramatismo a sus personajes, no puede negarse que en él, mejor que en sus contemporáneos, se logra la unidad entre acción novelesca y recreación histórica a partir de las propuestas estéticas de Scott. En Sierra O'Reilly, "precursor de nuestra novela histórica-romántica" como lo llama Abreu Gómez,[26] se encuentran ya en germen las bases de una plasmación de la individualidad del hombre histórico, actor y testigo de su circunstancia y, por tanto, ligado a ella de un modo indisoluble, no como fatalidad sino como condición de existencia.

Naturalmente el cambio en la plasmación histórica de la novela no se dio de un modo general ni en el mismo grado en todos los autores. Mariano

[25] *Ibidem*

[26] Abreu Gómez, Ermilo. *Op. cit.*, p. 41.

Azuela, en su crítica a *Martín Garatuza* (1868) de Vicente Riva Palacio (1832-1896), comenta respecto al narrador:

> ... Su irresponsabilidad nos deja estupefactos. La psicología de sus personajes, la verosimilitud de la escenas, el lector mismo, todo le importa una bicoca.
>
> Esta novela es el pastiche más fiel de aquellos novelones hispanos y franceses del siglo XIX que eran el deleite de las costureras y de los peluqueros. Fechas, nombres, sucesos, lugares, todo puede cambiarse sin que la novela pierda ni gane.[27]

Autores y lectores encontraron en la presentación folletinesca de la historia novelada el punto de encuentro que permitía satisfacer la curiosidad de los segundos y el deseo de esparcimiento en los primeros. Al vuelo de la imaginación, "costureras" y "peluqueros" de la ciudad de México se daban la mano con los eruditos de la Academia de Letrán y el Liceo Hidalgo, mientras José Tomás de Cuéllar tomaba sus retratos al natural para mostrarlos después en su *Linterna mágica*.

4.2. Del Romaticismo costumbrista al Realismo finisecular

La elección de la novela de folletín como vehículo para la "instrucción de las masas" derivó en algunos inconvenientes propios de la estructura episódica. Los diálogos y los personajes atraían la atención del público y un narrador omnisciente —guía extradiegético del lector— hacía las veces del profesor que imparte cátedra. Entre el uno y los otros mediaba una relación de creador a criatura que impedía el desarrollo de éstos y la posibilidad de que en las novelas intervinieran voces disonantes que complementaran el espectro social y sirvieran de contrapeso a la voz narrativa.

---

[27]Azuela, Mariano. *Op. cit.*, p. 613.

En su primera novela, *El pecado del siglo* (San Luis Potosí, 1869), José Tomás de Cuéllar (1830-1894) presenta en el capítulo I —en un diálogo teatral similar en mucho al que da inicio al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla— a los tres personajes centrales de la trama: Felipe, Blanco y Baltasar. En el diálogo, el primero de ellos establece su idiosincrasia en una frase: "No hay más estrella que la inteligencia ni más poder que el de la voluntad."[28] Más tarde, en el capítulo II la descripción del narrador lo determina del siguiente modo:

> Don Felipe, a la edad de cuarenta y dos años, no había hecho más que luchar torpemente contra el destino. Llena su alma de ambición y su mente de utopías absurdas, había buscado el bienestar, no con el cálculo frío y severo de la razón que mide los obstáculos y elige la senda más llana, sino con los arranques de un alma fogosa que encuentra insoportable la constancia, el trabajo y la economía.
>
> Mucha parte tenía en esto la educación que había recibido y la que, por desgracia, produce todavía un crecido número de seres desgraciados.
>
> Desarrollar en el alma tierna e impresionable de un niño los gérmenes del bien, las nociones de la virtud y las tendencias a la moral, es la gran responsabilidad a cuyo precio se compra en este mundo la dicha de tener un hijo.[29]

Bajo esta descripción, Felipe María Aldama y Bustamante, queda tipificado para el lector a través de un conglomerado de cualidades negativas: torpeza, fogosidad inconstante, molicie y despilfarro. Más que de su temperamento, estas cualidades se hacen depender de su "educación" familiar, lo que sirve al narrador para insertar una digresión acerca de la responsabilidad paterna.

El largo diálogo del capítulo I de la obra no ha bastado a Cuéllar para presentar al personaje y ha debido sintetizar sus características a fin de que el lector pueda identificarlo como "el villano" de la narración, no obstante que frente al

---

[28]Cuéllar, José Tomás de. *El pecado del siglo* en Castro Leal, Antonio. *La novela del México colonial*, selecc., prol. y notas de..., t. I, 4a. ed. México, Aguilar, 1991 (Obras eternas), p. 199.

[29]*Op. cit.*, p. 205.

proyecto criminal planteado por don Felipe, don Baltasar ha interpuesto el relato de una ejecución múltiple ocurrida dos días antes.

La redundancia es necesaria, puesto que el lector se halla frente a la continua interrupción de la estructura folletinesca. Lamentablemente, esta tipificación no aporta nada a la caracterización que el diálogo propone; por el contrario, la psicología del personaje se empobrece y la expectativa respecto al robo, sobre el que gira la novela, se reduce. En otras palabras, el adverbio "torpemente", la frase adverbial "por desgracia" y los adjetivos "absurdas", "fogosa" y "desgraciados" descalifican el asunto mismo de la obra y obstaculizan que el personaje ejerza sobre los lectores la fascinación del antihéroe: No es ya producto de una conformación espiritual singular, sino una malformación educativa.

Cuéllar reproduce en su obra los efectos ya notables en el costumbrimo español del primer tercio del siglo XIX.[30]

> ... la realidad que trata de captar el costumbrismo no está sino raramente considerada *en* ella misma, *por* ella misma, sino desde cualquier abstracción moral de la que debe ser un ejemplo; la moral irrealiza tipos y caracteres, como en las postrimerías de la picaresca vació la novela de contenido; ... el costumbrismo *moral* ... deja de ser costumbrismo, y será lo que se quiera, homilía, disertación ética o espectáculo sociológico. No es costumbrismo a la francesa porque las costumbres de que se trata ya no son tanto las que el autor contempla en torno suyo cuanto las que lleva dentro de su cabeza;

[30]Al respecto Fernández de Montesinos, comentando la obra de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), hace notar las claras diferencias entre los términos franceses *moeurs* y *coutumes*; el primero carece de traducción exacta en español, por lo que la confusión entre "resortes morales del hombre y de la sociedad" y —el más cercano a los hispanohablantes— hábitos, tradiciones y conductas peculiares, calificables como buenos o malos, no tardó en evidenciarse en los postreros autores neoclásicos. Fernandes Montesinos, José. *Costumbrismo y novela*, 3a. ed. Valencia, Castalia, 1972, p. 48.

no lo es a la española porque estos muñecos acaban por no pertenecer a realidad alguna.[31]

Así en la primera novela de Cuéllar, frente al mérito de concretar en el diálogo las principales cualidades del personaje y establecer el conflicto de la obra, el narrador se encarga de desalentar al lector anticipándole el resultado de las acciones y reduciendo a su personaje a un tipo social. Esta contradicción entre lo representado y lo descrito, entre el personaje actuante y la tipología que sirve de base a su descripción, fue superada lentamente cuando el modelo romántico tardío —Eugenio Sue, Manuel Fernández y González— fue desplazado por las producciones realistas de origen hispánico:

> El introductor del concepto realista de la novela, como técnica nueva y como filosofía del género, fue Emilio Rabasa, quien publicó su primera novela exactamente treinta años después de que Gustavo Flaubert lo había inaugurado en Francia con *Madame Bovary*, en 1857. Pero Rabasa no procede de Flaubert, sino de los realistas españoles y lo mismo sus continuadores mexicanos José López Portillo y Rojas y Rafael Delgado.[32]

A esta tendencia hacia el Realismo en la novela mexicana pertenecen las dos últimas producciones de Eligio Ancona: *La mestiza* (1891) y *Memorias de un alférez* (1904), esta última, como ya se dijo, publicada once años después de su muerte. El narrador objetivo de Flaubert transformó notablemente su relación con los personajes y se colocó a la par o por debajo de ellos, lo que dio pie al empleo de un narrador en primera persona —similar al de Jorge Isaacs (1837-1895) en *María* (1867), que Altamirano empleara como parámetro en su evaluación de la novelística nacional.[33] Emilio Rabasa (1856-1930) hace uso de él en la construcción de su ciclo *La bola*, *La gran ciencia* (1887), *El cuarto*

---

[31]*Op. cit.*, pp. 62-63.

[32]González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. p. 53

[33]*Cfr.* Altamirano, Ignacio Manuel. "La literatura en 1870. La novela mexicana" en *Op. cit.*

poder y *Moneda falsa* (1888); Rafael Delgado lo hace en *Angelina*, que vio la luz pública en las páginas literarias del periódico *El Tiempo* (1894). La no omnisciencia del narrador posibilita un acercamiento más detallado a las conductas de los personajes y a su ambiente social, lo que permite a la diégesis desarrollarse por sí misma sin que el narrador deba intervenir continuamente para categorizarla. De este modo, la descripción moral de los personajes es sustituida por el diálogo y la narración objetiva, técnicas en las que no pocos logros consiguió "Facundo".

Por otra parte, el desarrollo de los núcleos urbanos, la relativa paz conseguida al restaurarse la República y la conflictiva dinámica política y social que se estableció durante los gobiernos de Juárez (1867-1872) y Lerdo de Tejada (1872-1876)[34] fomentaron, además de una conciencia histórica definida por los proyectos de nación, una clara diferencia en las clases sociales:

> Si consideramos en su conjunto todas las novelas publicadas entre 1885 y 1891, inevitablemente la impresión más aguda que nos queda es la de una detestable distinción de clases. Las clases no sólo estaban tajantemente diferenciadas; lo peor era que las personas favorecidas carecían totalmente de respeto por los derechos de la clase inferior.[35]

De acuerdo con Andrés Molina Enríquez, la estratificación social de México a finales del Porfiriato presentaba una desproporción evidente. A partir de su conformación étnica, económica y cultural divide en "Extranjeros", "Criollos", "Mestizos" e "Indígenas" a la población y categoriza en dos a los extranjeros, en cuatro a los criollos, en seis a los mestizos y en cinco a los indígenas para afirmar:

---

[34]*Cfr.* Cosío Villegas, Daniel. "Cavilación sobre la paz" en Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 4a. ed. México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 12), pp. 300-316.

[35]Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. Francisco González Aramburu. México, FCE, 1973 (Breviarios, 230), p. 225.

De todas, sólo la de los *mestizos rancheros*, la de los *mestizos obreros superiores*, la de los *indígenas obreros inferiores*, la de los *indígenas propietarios comunales*, y la de los *indígenas jornaleros*, son clases trabajadoras; de modo que cinco clases bajas trabajadoras, de las cuales tres son indígenas, soportan el peso colosal de doce clases superiores o privilegiadas.[36]

Presumiblemente al inicio del Porfiriato la conformación social era muy semejante, pues aunque el régimen dictatorial no impidió la movilidad social, lejos estuvo de procurarla; de ahí que a los condicionamientos económicos y culturales de las clases bajas se sumaran la discriminación étnica y la subvaloración del trabajo.

Merced al crecimiento de la conciencia social entre las clases no privilegiadas, el Realismo español encontró en México un terreno fértil, pues a las preocupaciones sociales agregó la cercanía lingüística y una idiosincrasia más compatible con la de los autores nacionales. En el "Prologo del autor" a *La parcela* (1898), José López Portillo y Rojas (1850-1923) atribuye a Altamirano un proyecto de literatura "netamente nacional" y a Francisco Pimentel y Heras uno en que ésta fuere "la continuación de la hispana".[37] Sin declararse por uno o por otro, López Portillo destaca entre sus modelos literarios a José M. Pereda, Juan Valera, Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán:

En la Península Ibérica, donde se conserva viva la tradición de los siglos XVI y XVII, y donde hay tantos autores eminentes que cultivan el idioma con profundidad de sabios o con finura de artistas, están, hoy por hoy, a no dudarlo, la pauta y el modelo del buen decir. Los latinoamericanos no debemos perder de vista las obras maestras que de allá nos llegan,

[36]Molina Enríquez, Andrés. "La población mexicana al final del Porfiriato" en Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 4a. ed. México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 12), p. 185. De acuerdo con el antologista, el texto apareció en *Los grandes problemas nacionales*. México, A. Carranza e hijos, 1909. Los subrayados son del autor.

[37]López Portillo y Rojas, José. *La parcela*, ed y prol. Antonio Castro Leal, 18a. ed. México, Porrúa, 2000 (Escritores Mexicanos, 11), p. 3.

sino acercarnos a ellas cuanto nos sea posible por la pureza de la expresión y por la belleza de la frase.[38]

No obstante, no fue López Portillo quien mejor siguió los modelos que se propuso; tocó a Rafael Delgado (1853-1914) ejecutar con sencillez técnica y retórica la plasmación directa de su entorno social en *La Calandria* (1890), partiendo de la acotación directa de los giros idiomáticos y sintácticos sobre los que ya había trabajado Cuéllar.

> —¿Quiénes son esos jóvenes, Gabriel? ¿Esos que están sentados frente a nosotros?
> —Ése de la barba se llama Alberto Rosas; es muy rico y muy calavera; dicen que siempre está borracho. El otro día en los toros no podía ni hablar. El otro se llama Pepe... Pepe... ¡tiene un apellido muy raro! Siempre andan juntos; son muy amigos.
> —¡El otro es muy simpático!
> —¿Simpático? ¿Qué tiene de simpático?
> —Bonitos ojos, buen cuerpo, frente grande...
> —Como los de otro cualquiera... ¿Verdá, Petrita?
> —No; lo que es simpático, lo es... Será lo que usted quiera; tomará, se emborrachará todos los días, pero en cuanto a simpatía... No se ponga celoso, Gabriel. Lo que sea cierto ¿por qué no se ha de decir? ¿No ustedes los hombres, cuando ven una muchacha bonita, y les gusta, lo dicen? Pues, ¿qué más tienen que nosotras?
> —No; es muy distinto... Los hombres no pierden nada... ¿Y quién le ha dicho a usted que tengo celos?[39]

Sin necesidad de elaboraciones doctrinales, en este sencillo diálogo Delgado sintetiza las expectativas y los conflictos de los personajes: El orgullo, el amor y los celos de Gabriel; el deseo de comodidades y ascenso social en Carmen, "la

[38]*Op. cit.*, p. 4.

[39]Delgado, Rafael. *La Calandria*, 13a. ed., prol. de Salvador Cruz. México, Porrúa, 1995 (Sepan cuantos..., 154), p. 42.

Calandria", y la sencilla franqueza juvenil de Petrita. Los acentos despectivos en las frases de Gabriel: "¿Qué tiene de simpático?" "Como los de otro cualquiera..." buscan despertar en Carmen la aceptación y la valoración de sus atractivos; al no conseguirlo, requiere la aprobación de Petrita, quien, en solidaridad de género, apoya la opinión de "la Calandria". Al mismo tiempo, el diálogo pone de manifiesto la diferencia social a través de frases como "es muy rico y muy calavera" que sugieren, en boca de Gabriel —laborioso oficial de ebanista—, el coloquial "pobre, pero honrado". El adjetivo "simpático" adquiere así una connotación múltiple que determina el atractivo físico y social con que Petrita y Carmen califican a Alberto Rosas. Las diferencias de género y de estrato social quedan perfectamente sugeridas por "Los hombres no pierden nada..." y "Siempre andan juntos; son muy amigos" que establecen los círculos de valores en los que se desenvuelven los personajes: La amistad y el amor se desarrollan entre individuos de la misma clase o las consecuencias trágicas no se hacen esperar.

De este modo, el diálogo no solamente reitera la caracterización planteada por la parte que le precede, sino que sirve de enlace a las acciones que se desencadenarán a continuación. Notable es asimismo el ritmo veloz con que se confrontan los puntos de vista de los interlocutores, la complementación sintáctica entre ellos —que permite que sobre un mismo verbo se agrupen varios objetos y modificadores— y los cambios temáticos que sugieren, sin explicitarlos, los gestos y actitudes con que los mensajes son recibidos.

En *La Calandria*, Delgado consigue la "concentración caracterizadora" —de la que habla Lucáks— a través de sus diálogos; sin embargo, el espectro social de su novela es mucho más restringido que el empleado por Manuel Payno, ya que la radicalización social al inicio del Porfiriato implicó, sobre todo, la confrontación entre las clases trabajadoras urbanas y rurales, que veían limi-

tado su ascenso social ante los avances de "los círculos de la política"[40] y la plutocracia burguesa. Pero esto no implica necesariamente un empobrecimiento en cuanto a la plasmación del ser histórico del hombre, sino una mayor precisión y detalle en las determinaciones sociales e ideológicas implícitas en una época.

> ... Balzac, a diferencia de lo que él mismo cree programáticamente, no sólo rebasa a Scott en su más libre y diferenciada psicología de las pasiones, sino que lo supera también en la concepción histórica. La acumulación de los acontecimientos descritos históricamente en un periodo relativamente breve y repleto de grandes alteraciones que se suceden sin descanso una a otra obliga a Balzac a caracterizar en forma especial casi cada año de la evolución y a prestarle a etapas históricas muy cortas un ambiente histórico bien definido, mientras que Walter Scott se podía dar por satisfecho con la representación históricamente auténtica del carácter general de una época más extensa.[41]

De ahí pues que, en aras de una mayor precisión dramática, la novela realista mexicana prescindiera de la preocupación por la historia anterior a la Reforma y se centrara casi exclusivamente en los problemas suscitados a raíz de ella. No obstante que las novelas de Delgado no corresponden propiamente al género histórico, todas ellas reflejan, en mayor o menor medida, los procesos económicos, sociales y políticos previos al momento en que inicia la trama de sus relatos.

Por otra parte, la historia colonial dio origen a obras de Luis González Obregón (1865-1938), a algunas de Heriberto Frías (1870-1925) y más tarde a las de Artemio del Valle Arizpe (1888-1961), aunque ninguna de ellas pudo, evidentemente, influir en el texto de Ancona sobre el que versa este trabajo.

---

[40]*Cfr.* Cruz, Salvador. "Otras novelas ejemplares". "Prólogo" a Delgado, Rafael. *La Calandria*, pp. XII y ss.

[41]Lukács, Georg. *Op. cit.*, p. 97.

4.3. El Realismo en *Memorias de un alférez*

Sin reflejar la diversidad social de Payno y sin lograr la concreción lingüística y semántica de Delgado, la última novela de Eligio Ancona representa, no obstante, un logro de la novelística mexicana, importante si se le ubica dentro del contexto literario en el cual debió ser escrita.

Memorias de un alférez muestra, tanto en su estructura como en el desarrollo de sus personajes, la influencia que la novelística española de fines del siglo XIX ejerció sobre la novela mexicana; Ancona logra describir los caracteres por medio de las conductas al dotarlos de una psicología bien definida, imponiendo a la trama un rigor raramente alcanzado en otras novelas de estructura folletinesca.

Uno de los primeros diálogos de la obra sirve bien para analizar los elementos implícitos en la caracterización psicológica de los personajes, de su temperamento y motivaciones, y de los diferentes puntos de vista confrontados:

> — ... Balbastro es algo así como mestizo o mulato, porque cualquiera que sea la cantidad de sangre española que circula en sus venas, bien se echa de ver en el color de su rostro que corre mezclada con sangre americana, asiática o africana.
>
> —Ardo en deseos de conocer a ese engendro de las cuatro partes del mundo.
>
> —Acaso te convendría no entrar nunca en relaciones con él por la misma razón que tiene todo el mundo para evitar su presencia.
>
> —¡Diablo! ¿Habrá contraído la lepra? Entonces no seré yo quien compre...
>
> —¡No! Pero la muerte de su antiguo protector le causó tan honda melancolía que después de haber pasado algunos meses en un completo aislamiento en que llegó a temerse que perdiera la razón, acabó al fin por

ocurrir al recurso de las almas vulgares: intentó ahogar en la embriaguez el pesar que le consumía. (...), ... todos le toleran, sea por la compasión que inspira su desgracia o por el temor que infunde su aire de matón. Los únicos que no le han tolerado son sus acreedores, acaso porque habiendo perdido el deudor su empleo de intérprete, no han encontrado otro modo de ser pagados que embargándole sus muebles. Pero si no han sido valuados a ínfimo precio...

—A precio alto o bajo —interrumpí entonces tomando mi sombrero— yo deseo ardientemente poseer algo que haya pertenecido a ese hombre. ¡Corramos![42]

Luego de la exposición en que Flavio de Sandoval explica a Ramiro las "distinciones y desigualdades" entre los habitantes de la península yucateca, ese personaje categoriza a Balbastro de un modo ligeramente irónico o equívoco, lo que permite a Ramiro la acotación hiperbólica de "engendro de las cuatro partes del mundo" que evita el tono solemne de la exposición. Por ello, aunque Flavio conserva en todo momento su postura de superioridad respecto a Ramiro, el lector descubre rápidamente el propósito doctrinario del texto: La sociedad colonial es injusta.

Por el contrario, la mención de la lepra —enfermedad temible antes y durante el siglo XIX— el origen étnico de Balbastro y su incierta condición económica ubican bien el diálogo de dos oficiales novohispanos de finales del siglo XVIII, sin recursos cuantiosos, que buscan amueblar su residencia. Ramiro supone una causa "natural" —la lepra— al estigma que pesa sobre Balbastro, pero Flavio le informa del origen "social" de ese rechazo —el alcoholismo, su ascendencia y su implicación en el crimen de Gálvez. Los caracteres de ambos personajes y el tipo de relación que guardan permite que interrumpan su elocución al intervenir el otro, aunque es Ramiro el que presenta mayor emotividad y atropellamiento en las ideas. Flavio, en cambio, mantiene en todo momento

[42]Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez* en Castro Leal, Antonio. *Op. cit.*, pp. 808-809.

un énfasis doctoral, coherente con su mayor rango en el ejército, su papel de benefactor y su mayor edad.

A pesar de estas cualidades, el diálogo no parece fluir de un modo natural, pues el tono de Flavio semeja demasiado al del narrador extradiegético; responde a su interlocutor en función del tema que desarrolla, pero no de la situación en que se encuentra: Sus oraciones son extensas, pobladas de subordinaciones y frases incidentales. Como en los diálogos de Sierra O'Reilly, el razonamiento "violenta la cercanía de las conclusiones" oponiendo de continuo tesis y antítesis o bien hilvanando las opiniones sobre premisas acordadas: "honda melancolía" + "perdiera la razón" = "ahogar en la embriaguez el pesar que le consumía" = "recurso de las almas vulgares".

Menos rígidos son los posteriores diálogos de Ramiro con la señora Manresa, María Leonor y Camila, aunque no pocas veces la "conciencia confidente" del narrador reproduce la retórica argumentativa que emplea Flavio en el diálogo transcrito.

En cambio, la descripción de ambientes, alabada por J. M. Pino Suárez en el prólogo a la primera edición de la obra,[43] posee inclusive para el lector del siglo XXI el atractivo de la sugerencia poética.

> Jamás se borrarán de mi memoria los recuerdos de aquella noche. Han pasado muchos años desde entonces, y, sin embargo, cuando cierro los ojos, todavía me parece ver aquella litera conducida al través de un bosque frondoso por dos mulas vigorosas, a las cuales arreaba el conductor más bien con la palabra que con el látigo que llevaba en la mano. Todavía me parece ver aquel rostro infantil de María que solía aparecer entre las cortinas, iluminado a veces por algún fugitivo rayo de luz de la luna, y aún me

[43]"... la fuga de esa joven pareja a través de los bosques en aquella hermosísima noche de luna saturada de aromas de los campos e impregnada de dulces emociones me ha transportado como por encanto a los ensueños y a los romanticismos de mis veinte años." Pino Suárez, José María. "Introducción". Mérida, Yuc., noviembre de 1904, reproducida en Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez*. Mérida, Club del Libro, 1949, s/p.

parece escuchar la voz con que me llamaba para decirme alguna frase de esas niñadas que tienen tanto precio para los seres que se aman. Aún me parece que oprimo los lomos del soberbio corcel que evitaba con su admirable instinto las dificultades del camino y que algunas veces relinchaba ruidosamente como para hacerme comprender que participaba de la alegría que inundaba mi alma.[44]

Acorde con la tópica que Ramiro ha expuesto en sus conversaciones con María, el elemento vital de los adjetivos "frondoso", "vigorosas", "soberbio" y "admirable" redunda sobre el sentido "natural" de la relación hombre-mujer, previo a todo condicionamiento "social". Convertido en una especie de "buen salvaje", el personaje —como las "mulas" y el "corcel"— apenas necesita ser incitado a actuar, ya que su "instinto" prevé y evita "las dificultades del camino". La riqueza poética de este fragmento se produce al concretar brevemente el trasfondo cultural e ideológico de la trama amorosa de la novela y los caracteres esenciales de los protagonistas: impulsividad y fortaleza de ánimo en Ramiro; belleza e inocencia infantil en María.

En este contexto, los elementos románticos se convierten en ejemplos temáticos de la obra, que se articulan a partir de problemas de mayor generalidad, a raíz del "desengaño" del personaje narrador. La visión general en que se desarrollan esos elementos sigue siendo realista, pues caracteriza a los personajes dentro de un momento histórico, y de acuerdo con su edad, temperamento y posición social.

Por otro lado, sin ser descuidado, el estilo es semejante al empleado en otras descripciones, por ejemplo la de Camila viuda de Sanlúcar; pero aquí la reiteración de los adverbios "aún" y "todavía" pudo haberse elidido sin disolver el efecto de una vívida remembranza. La frase "que llevaba en la mano" resulta innecesaria, pues se ha anticipado que el mulero casi no requiere del uso del "látigo". La estructura sintáctica es poco variada: los objetos directos "aquel

[44]Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez* en Castro Leal, Antonio. *Op. cit.*, p. 910.

rostro infantil", "alguna frase de esas niñadas" y "los lomos del soberbio corcel" son calificados mediante subordinadas adjetivas, procedimiento que se repite dos o tres veces en la misma oración provocando monotonía en el periodo.

Como queda apuntado, los adjetivos condensan una importante carga semántica, mientras que los verbos cumplen sólo con su valor narrativo; ni siquiera los sustantivos —individualmente— poseen una carga connotativa importante, pues ésta solamente aparece cuando se les contextualiza con base en sus modificadores. Así, ni las acciones ni los objetos referidos se deslindan de la calificación que de ellos se da, lo que evidencia la postura subjetiva de la enunciación.

Pero estas características del estilo, más atribuibles quizá a la época y al género que al propio autor, son hábilmente aprovechadas por Ancona, quien justifica su empleo por medio de un narrador autodiegético y complementa la parcialidad de esa perspectiva con la presencia de otros narradores y la disociación personaje-narrador. De ahí que, ya por intuición artística o por imitación consciente del realismo hispánico, la última novela de Eligio Ancona supere, mediante su rigor narrativo y la aportación de novedades estructurales, no solamente su obra previa, sino inclusive la de otros autores contemporáneos suyos, en términos de la plasmación literaria de los procesos históricos del México colonial.

162

Conclusión

Presentada al lector como una trama de misterio que intenta reconstruir un crimen ocurrido, al final de la vida colonial, en la península de Yucatán, *Memorias de un alférez* conjunta en su estructura narrativa dos formas novelísticas que en México alcanzaron gran difusión durante el siglo XIX: la novela histórica y la novela de folletín.

Inicialmente estructurada sobre un enigma —una diégesis destinada a reconstruir otra anterior a ella— la novela póstuma de Ancona mantiene en todo momento el interés del lector por medio de dos procedimientos: la oportuna suspención de las acciones —que debe a la estructura folletinesca— y la identificación con las preocupaciones e intereses del narrador personaje —que logra con un depurado manejo de las técnicas aplicadas en la novela histórica europea y las del realismo español.

Sin antecedentes —entre los autores consultados para este trabajo— reconocidos dentro de la novelística mexicana, la organización retórica elegida por Ancona para su última obra lo acerca considerablemente a la novela policiaca, pues atribuye a su personaje protagónico la característica del razonamiento positivo típica del detective en los primeros relatos del género. Gracias a ello, el protagonista ahonda en los pormenores del asesinato de Lucas de Gálvez a través de los indicios y las informaciones que otros personajes le aportan. Esta posición de ignorancia ante los hechos que quiere relatar facilita, por una parte, la mostración de sus cualidades en oposición a la idiosincrasia colonial y, por otra, un acercamiento con el lector, al implicarlo en la reconstrucción del crimen.

La oposición del protagonista al régimen colonial, y a los hábitos jurídicos, familiares y morales imperantes en la época, desemboca en el "desengaño" y en la consecuente modificación de la escala de valores de Ramiro de Salazar, transformando la obra en una ascensión del personaje hacia una forma superior de conciencia de su medio social e histórico.

Junto con esta ascensión, el ambiente histórico y cultural de la obra se enriquece al plantear los problemas básicos de la colonia novohispana: su aislamiento del avance científico y comercial, la corrupción y discrecionalidad en la impartición de justicia, la limitada movilidad social y los prejuicios económicos, étnicos y sociales que trae aparejados. Al conflicto del narrador personaje con su ambiente histórico se suma el conflicto emocional que Ramiro de Salazar enfrenta al reconocer, en la mujer que ama, a la hija de su antagonista.

Por este medio, la problemática ideológica planteada por la obra adquiere la dimensión de un drama emocional, personal y concreto, a la que el narrador personaje debe encontrar una resolución consistente con sus principios. En este nuevo conflicto intervienen los puntos de vista de otros personajes, con función de narradores, lo que hace de la obra un testimonio múltiple del suceder, semejante al que ofrecen las novelas epistolares.

Aun cuando el bosquejo psicológico de los personajes no desborda las necesidades de la intriga, sus caracteres se hayan bien diferenciados, inclusive en aquellos meramente incidentales. Por su parte, Camila y María Leonor, a pesar de compartir algunos rasgos, reaccionan y se desenvuelven de un modo totalmente independiente; y lo mismo ocurre con Pedro de Balbastro y Jorge de Serralta, cuyas personalidades truhanescas no están exentas de móviles verosímiles ni de algún tipo de moralidad.

Quien mayor desarrollo muestra en este sentido es el joven alférez Ramiro de Salazar, que, al ser el narrador y el protagonista, presenta de sí mismo una imagen más pormenorizada de sus emociones, motivaciones y expectativas. Sin embargo, como narrador, no incurre nunca en la sensiblería desbordada; por el contrario, presenta su ambiente y a los personajes que le rodean dentro de los

límites de la experiencia aceptada colectivamente, buscando la verosimilitud, más que la expresión espontánea y directa de las sensaciones. Describe las conductas externas de los otros y, desde una posición de "no saber", trata de reconocer los propósitos y pensamientos de sus interlocutores. Gracias a ello, el autor implícito de la obra hace del narrador una herramienta de conocimiento psicológico que es, así mismo, objeto de su estudio.

No obstante la mezcla de géneros novelescos, la última novela de Eligio Ancona no pierde su unidad estructural, ya que la habilidad del escritor le permite sortear, mediante el manejo coherente de las isotopías que enuncia, la posible dispersión connotativa provocada por el empleo de técnicas diversas. El desarrollo de la novela es autoconsistente, en la medida que los personajes mantienen entre sí vínculos que los singularizan como representantes de una época específica en la historia de México y en que asumen en sus acciones los rasgos, motivaciones y expectativas de sectores esenciales en devenir histórico nacional.

Así, más que por el asunto o el perfil de los personajes, *Memorias de un alférez* es una novela histórica porque plantea un conflicto cada vez más evidente a finales del siglo XVIII: La ineficiencia del gobierno monárquico español para enfrentar la dinámica económica y política que el capitalismo imponía a las naciones europeas y su repercusión en la vida pública y privada de sus colonias americanas. Al resquebrajamiento del orden aristocrático implícito en la dinámica del capital, las ideas de la Ilustración aparejaron la necesidad de una estructura nueva en las clases sociales y una mayor movilidad de sus estratos, lo cual, evidentemente, afectó los intereses individuales y colectivos de los estamentos coloniales. Esta crisis social e ideológica es la que Ancona consigue plasmar en su última novela y, tal vez de un modo inconsciente o puramente intuitivo, enmarcar con ello las inconsecuencias e imposturas en que incurrió esta misma ideología al aplicarse dentro del marco social de la vida mexicana.

Aunque en *Memorias de un alférez* los personajes principales pertenecen al grupo de los españoles, la distancia entre el militar ilustrado y el terrateniente

despótico se muestra con el enfrentamiento entre protagonista y antagonista y, aunque el papel de Pedro de Balbastro se halla supeditado al de la figura de Jorge de Serralta, la participación del mestizo dentro de la trama no es puramente incidental; en otras palabras, el choque entre clases sociales se muestra, individualizado pero evidente, en los personajes involucrados en la trama. El "desengaño" —y la renuncia de Ramiro a proceder en contra de su futuro padrastro político— adquiere, desde esta perspectiva, una dimensión más amplia que la pura resignación ante la fatalidad humana; se convierte en la incapacidad de conciliar los ideales del liberalismo ilustrado con las condiciones económicas y sociopolíticas del país.

La posibilidad de satisfacer las expectativas de desarrollo social de los mestizos era, a finales del siglo XVIII, y aún en los albores del siglo XX, bastante reducida; la discriminación cultural, étnica y social se incrementaba ante el lento progreso económico del país, por lo que las ideas de la Ilustración francesa sólo podían ser vistas con beneplácito por los españoles y los criollos educados. Como Ramiro de Salazar, los sectores liberales de estos grupos estaban muy limitados en su capacidad de acción. Su postura, más ideológica que práctica, se enfrentaba a sistemas de vida y gobierno y a formas de producción instaurados durante siglos y sacralizados por la tradición.

El "desengaño" del alférez representa la concreción dramática de este choque con las condiciones reales de la vida en Nueva España: el mestizo no es ya el amigo fiel de su señor; la "criatura noble" se halla al servicio del "tirano"; la ley intolerante protege a los culpables y encarcela a los inocentes. Sólo la reflexión sobre el pasado, la investigación de los indicios y la confrontación de puntos de vista; es decir, solamente la conformación de una conciencia histórica positivista puede ofrecer alternativas viables a la construcción de un estado mexicano independiente. Así, Ramiro pasa de protagonista a observador en la lucha entre Balbastro y Serralta; no renuncia a sus ideales, pero transforma su "quijotismo" en una conciencia ética que enjuicia, desde fuera, los procesos históricos que le han tocado en suerte.

El "rescate" se produce en el plano de esa conciencia, en un "más allá remoto" donde el nuevo orden social está legitimado en la educación familiar que el protagonista da a sus hijos y por las leyes de la nueva República.

Mas no en esto radica el mayor valor literario de *Memorias de un alférez*, sino en la capacidad narrativa de Eligio Ancona para innovar a partir de modelos conocidos y exitosos una forma de narración novelesca que ofrece atractivos, inclusive para los lectores actuales. A más de un siglo de la muerte del autor y a casi uno de su primera publicación, esta novela mantiene, para el estudioso y muy probablemente para el público en general, la variedad en los recursos narrativos, la prosa literaria y la flexibilidad interpretativa necesarias para ser considerada entre las mejores novelas mexicanas de fines del siglo XIX y principios del XX.

168

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez*, *El filibustero* y *Los mártires del Anáhuac* en *La novela del México colonial*, prol., selec. y notas de Antonio Castro Leal, t. I, México, Aguilar, 1991 (Obras Eternas).

_____. *La cruz y la espada*, Mérida, Yuc., Club del Libro, 1948.

_____. *Memorias de un alférez*, t. I, introd. de José Ma. Pino Suárez, Mérida, Yuc., Club del Libro, 1949.

_____. *Memorias de un alférez*, t. II, Mérida, Yuc., El Peninsular, 1904.

_____. *La mestiza*, México, Mirador de la Alameda, 1891.

Indirecta

Abreu Gómez, Ermilo. "Sierra O'Reilly y la Novela" en *Contemporáneos*, núm. X, abril de 1931-junio de 1931, ed. fac., México, FCE, 1981.

Altamirano, Ignacio Manuel. "La literatura en 1870. La novela mexicana" y "Revistas literarias de México (1821-1867)" en *Escritos de literatura y arte*, t. I, selecc. y notas de José Luis Martínez, México, SEP, 1988 (Obras completas, XII).

Allot, Miriam. *Los novelistas y la novela*, trad. R. B. Costa y María Luisa Borrás, Barcelona, Seix Barral, 1966.

Aronne Amestoy. Lida, *América en la encrucijada del mito y la razón (Introducción al cuento epifánico latinoamericano)*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.

Auerbach, Eric. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1988 (Lengua y estudios literarios).

Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana* en *Obras completas III*, bibliografía de Mariano Azuela por Alí Chumacero, México, FCE, 1960 (Letras mexicanas).

Barthes, Roland, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, *et. al. Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier y Beatriz Dorriots, 4a. ed., México, Coyoacán, 1999.

Barthes, Roland. *El placer del texto* y *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, 10a. ed., México, Siglo XXI, 1998.

_____. *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, 11a. ed., México, Siglo XXI, 1997.

_____. *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1980.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, UNAM, 1982 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).

_____. *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México, Porrúa, 2000.

Boileau y Thomas Narcejac. *La novela policiaca*, trad. Basilia Papastamatín, Buenos Aires, Paidós, 1968.

Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. Francisco González Aramburu, México, FCE, 1973 (Breviarios, 230).

Castro Leal, Antonio. "Prólogo" en Sierra O'Reilly, Justo, *La hija del judío*, 2a ed., t. I, México, Porrúa, 1982 (Escritores mexicanos, 79).

Cosío Villegas, Daniel. "Cavilación sobre la paz" en Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 4a. ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 12).

Cruz, Salvador. "Otras novelas ejemplares", prólogo a Delgado, Rafael. *La Calandria*, 13a. ed., México, Porrúa, 1995 (Sepan cuantos..., 154).

Cuéllar, José Tomás de. *El pecado del siglo* en Castro Leal, Antonio. *La novela del México colonial*, selecc., prol. y notas de..., t. I, 4a. ed., México, Aguilar, 1991 (Obras eternas).

Delgado, Rafael. *La Calandria*, 13a. ed., prol. de Salvador Cruz, México, Porrúa, 1995 (Sepan cuantos..., 154).

Fernández Montesinos, José. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, 3a. ed., Valencia, Castalia, 1972.

_____. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, 3a ed., Valencia, Castalia, 1972.

García Rivas, Heribeto. *Historia de la literatura mexicana*, t. II. México, Textos Universitarios, 1972.

García Ruiz, Alfonso. "Aspectos sociales y económicos de la Reforma y la República restaurada" en *Historia de México*, t 10, México, Salvat, 1978.

Glantz, Margo (coord.). *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, México, UNAM, 1997.

González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951.

Greimas, A. J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en Barthes, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier y Beatriz Dorriots, 4a. ed., México, Coyoacán, 1999.

Hardy, Thomas. *The Erly Life of Thomas Hardy*, citado por Allot, Miriam. *Los novelistas y la novela*, trad. R. B. Costa y María Luisa Borrás, Barcelona, Seix Barral, 1966.

Hjemslev, Louis. "Estratificación del lenguaje" en *Ensayos lingüísticos*, trad. Elena Bombín Izquierdo y Felix Piñero Torre, Madrid, Gredos, 1972 (Estudios y ensayos, 177).

Lemoine, Ernesto. "El liberalismo español y la independencia de México", *Historia de México*, t 8, México, Salvat, 1978.

Lira, Andrés. "Propiedad e interpretación histórica en la obra de Manuel Payno" en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, cord. Margo Glantz, México, UNAM, 1997.

López Portillo y Rojas, José. *La parcela*, ed y prol. Antonio Castro Leal, 18a. ed., México, Porrúa, 2000 (Escritores Mexicanos, 11).

Lukács, Georg. *La novela histórica*, trad. Jasmín Reuter, México, Era, 1966.

Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 4a. ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 12).

Molina Enríquez, Andrés. "La población mexicana al final del Porfiriato" en Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 4a. ed., México, UNAM, 1984 (Lecturas Universitarias, 12).

Pino Suárez, José María. "El insigne literato, Lic. D. Eligio Ancona" en Ancona, Eligio. *La cruz y la espada*, Mérida, Club del libro, 1948.

_____. "Introducción", Mérida, Yuc. noviembre de 1904, reproducida en Ancona, Eligio. *Memorias de un alférez*, Mérida, Club del Libro, 1949.

Reyes, Aurelio de los. "Precisiones sobre el *Fistol del diablo* de Manuel Payno" en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, cord. Margo Glantz, México, UNAM, 1997.

Sierra Méndez, Justo. "Prólogo" a Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesía. Obras de...*, México, Oficina del Timbre, 1896.

Sierra O'Reilly, Justo. *La hija del judío*, 2a ed., t. I, México, Porrúa, 1982 (Escritores mexicanos, 79).

Sosa, Francisco. *Los contemporáneos: datos para la biografía de algunos mexicanos distinguidos en las ciencias, en las letras y en las artes*, México, Gonzalo A. Esteva, 1884.

Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en Barthes, Roland *et al. Análisis estructural del relato*, trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier y Beatriz Dorriots, 4a. ed., México, Coyoacán, 1999.

Torre Villar, Ernesto de la. "Desarrollo bélico de la guerra de Reforma" y "La intervención francesa" en *Historia de México*, t 9, México, Salvat, 1978.