

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

**La justicia poética en *La parcela* de José López Portillo y
Rojas**

Tesis

Para optar por el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

José Antonio Rangel Reyes

Directora: Dra. Esther Martínez Luna

México, D. F. Mayo, 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.....		2
I.	La obra de López Portillo y Rojas ante la crítica.....	7
	La crítica ideológica.....	14
	La crítica estilística.....	16
	La crítica genealógica.....	19
II.	El concepto de justicia poética.....	23
	El origen de la justicia poética.....	23
	La defensa de la literatura.....	27
	La justicia en la poética.....	29
	La justicia poética en la crítica inglesa y española.....	32
	Hacia la justicia poética en la novela realista.....	35
	La justicia poética a partir de Martha Nussbaum.....	38
	Precisiones sobre la justicia poética.....	41
III.	La justicia poética en <i>La parcela</i>	44
	La esfera legal: los abogados.....	45
	Los hacendados.....	50
	La esfera romántica: los novios.....	56
	La esfera ideológica: los políticos.....	65
	La esfera épica: los labriegos.....	70
	La esfera del autor.....	74
	Conclusiones.....	76
	Bibliografía.....	81

Introducción

El que lee es el autor de lo que lee.

Christian Bobin

Es posible que entre los estudiosos de la literatura mexicana exista la creencia de que la justicia poética es una noción exclusiva de la época clasicista que forma parte de un canon de preceptivas anteriores a la novela moderna y, consecuentemente, a las teorías literarias contemporáneas. Por lo tanto, podría parecer poco pertinente desempolvar este mecanismo literario para comprender y explicar una obra literaria situada en los límites finales del siglo XIX.

Por otro lado, para los aficionados a la lectura o para los lectores poco frecuentes, la idea de justicia poética tal vez resulte extraña, ambigua e incluso fútil, puesto que en México a diferencia de algunos países angloparlantes, este concepto no resulta familiar y no se usa de un modo popular. Sin embargo, el mecanismo de repartir castigos y recompensas a los personajes por parte del autor implícito es muy frecuente en géneros de difusión masiva como el cine, las telenovelas y las series televisivas. De modo tal, que resulta fácil ejemplificar y apreciar intuitivamente casos de justicia poética en la cultura popular de nuestros días.

Como podrá apreciarse en el capítulo segundo de esta tesis, la justicia poética ha sido discutida principalmente por la crítica literaria inglesa; aunque su empleo, como recurso literario por parte de los creadores es tan antiguo como la literatura misma.¹ Caber recordar, que esta discusión estuvo avivada durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Posteriormente las transformaciones de las corrientes de la literatura incidieron en el surgimiento de un pensamiento teórico que rompió con la tradición aristotélica y

¹ En la *Odisea*, sin duda, se realiza justicia poética con Odiseo y Penélope.

analizó las obras literarias desde otros puntos de vista, focalizados en cuestiones formales, estilísticas y estructurales. Desde el enfoque de esa “nueva crítica” –que ya no es tan nueva--, no es fácil hacerle justicia a las obras narrativas complejas cuya dimensión social es copiosa.

Sin embargo, las escuelas y corrientes de estudios literarios centradas en los signos lingüísticos han reducido su influencia y hoy día hay escuelas teóricas más interesadas en otros aspectos del fenómeno literario, después de todo, el lenguaje tiene una dimensión social e histórica innegable. Es posible que como piensa el teórico de la literatura Antonio Chicharro,² la literatura tenga un corazón periférico. De cualquier modo, una influencia que reconozco fundamental en la concepción de esta tesis fue *El cultivo de la humanidad* de Martha Nussbaum, y en general el énfasis que esta filósofa ha puesto en la importancia de la literatura en la educación de los ciudadanos y en particular de los universitarios.

Asimismo, ciertas ideas de Nussbaum están relacionadas con la crítica feminista, el neoaristotelismo y la Escuela de Chicago, que a su vez tiene vasos comunicantes con la teoría de la recepción. Como no soy un experto, ni mucho menos, en tales posturas teóricas, no puedo sostener que utilizo alguno de los métodos de estudio de estas escuelas, sino que simplemente uso algunos conceptos como el de “autor implícito” y el de “horizonte de expectativas” para explicar la justicia poética, la cual considero que es compatible con esas concepciones teóricas.

En lo que respecta a la organización de este trabajo, está constituido en tres capítulos: el primero corresponde a una revisión historiográfica, es decir a la recepción que ha tenido la obra de José López Portillo y Rojas; el segundo se enfoca en el origen,

² A. Chicharro, *El corazón periférico*, 2005.

evolución y explicación del término *justicia poética*; y el tercero es un análisis de la novela *La parcela* desde la perspectiva de dicho concepto.

De esta manera, me parece que se observa en primera instancia un problema, a saber, la interpretación ideológica de la obra de López Portillo y Rojas, en específico, *La parcela*, dado que para algunos críticos se trata de una obra precursora de la novela de la Revolución y, para otros, por el contrario, enarbola valores conservadores y acordes a la dictadura porfirista. En segunda instancia, a lo largo de esta tesis, se procura crear un puente con la tradición de la crítica literaria inglesa para utilizar un concepto que, revitalizado por los aportes de la narratología contemporánea, puede clarificar el sentido de dicha novela, pues mediante la búsqueda de *justicia poética* se consigue distinguir y separar al narrador del autor implícito, para de este modo ofrecer una nueva visión sobre esta obra, que es además una novela muy representativa del realismo mexicano y que pertenece al canon de nuestra literatura.

En resumen, la propuesta de esta tesis es que resulta pertinente, en el caso de *La parcela*, traer a colación la idea de la justicia poética, pues es una novela en la que la justicia es un asunto central, ya que los protagonistas enfrentan dilemas relacionados con el cumplimiento de la ley o de ciertos códigos sociales, morales, políticos, como se podrá notar en el capítulo tercero.

Además, en *La parcela*, también es observable una divergencia de inclinaciones empáticas entre el narrador y el autor implícito con respecto de los personajes, es decir, las descripciones del narrador en algunos casos buscan condicionar al lector para ver con antipatía o simpatía a algunos de esos entes ficticios; pero las focalizaciones, el orden en la presentación de los acontecimientos y la selección de escenas para ser narradas, en suma todo aquello que ya no es tarea propia de la voz narrativa, sino más

bien de acciones literarias atribuibles al autor implícito, parecen ir en otro sentido. Estas divergencias inciden en la recepción de la obra, especialmente en la valoración crítica del desenlace, y como la justicia poética está ligada a los desenlaces, me parece oportuno atender en la lectura su construcción y su truncamiento.

Por último, de manera breve, quiero relatar tres casualidades que gestaron esta tesis. Aclaro que si bien tenía interés en desarrollar un tema sobre alguna novela mexicana, no conseguía concretar bien ninguna idea. Durante un tiempo, cumplidos todos los créditos y hecho el servicio social, leía de una manera dispersa casi lo que fuera, hasta la propaganda política, sin hallar un tema ya fuera suficientemente motivante, o bien, despejado de nebulosidades.

En esa dispersión estaba, cuando en un aniversario del Fondo de Cultura Económica, gané casualmente unos libros, entre ellos *Antología del cuento hispanoamericano*, en la que aparece “Reloj sin dueño” de José López Portillo y Rojas. Me llamó la atención, en buena medida, porque trataba de un juez que deseaba hacer valer la ley por cuenta propia, pero fracasa y termina delinquiendo. Un cuento que además de simpático, me parecía que mostraba una sutil malicia. Unos días después levanté de la mesa de un tianguis un ejemplar de *La parcela*. “Veinticinco”, me dijo el vendedor sin que yo le preguntara. Llevaba yo solamente veinte pesos. “Bueno, dame los veinte”. De nuevo leí con entusiasmo a López Portillo y Rojas y comencé a pensar que hacer una tesis sobre *La parcela* era una opción viable.

Entonces, fui a la Biblioteca Samuel Ramos, a buscar qué otros libros de este autor podía leer. Pero antes de llevarme otro, tuve la tentación de hojear una de las ediciones que allí había sobre *La parcela*. En la página final leí una declaración escrita con tinta azul: “no me gustó este final”, y con otra tinta: “pues a mí sí”. Aunque me

parece condenable esa costumbre de subrayar y hacer notas en los libros de la biblioteca, en esa ocasión agradecí esas opiniones porque quedé convencido de que el desenlace de *La parcela* era un tema interesante y persuadido de que podría desarrollarlo en una tesis. En mi propia lectura también había sentido una decepción por la manera en que finaliza esta novela y al preguntarme por qué tal decepción, poco a poco, fue develándose el asunto de la justicia poética.

José López Portillo y Rojas ante la crítica

Pasaréis como el ave parlera
Que dirige sus notas al astro,
Y no logra dejar en la esfera
De su efímera vida ni un rastro.

La obra de José López Portillo y Rojas es muy diversa: escribió poesía, drama, crítica literaria, relato de viajes, ensayos sobre religión, economía y política; también, por supuesto, cuentos y novelas. Es por estos dos géneros literarios que ha conseguido reconocimiento. “Era, por vocación y dotes, ante todo, un novelista”³, dice Carlos González Peña; Julio Jiménez Rueda⁴ igualmente ubica a López Portillo y Rojas como un escritor de novelas y aun se pregunta si podría ser el principal novelista de su generación.

Cabría señalar que el mismo López Portillo, en una entrevista de 1921 declaró que era la novela el género que cultivaba con preferencia y que *Fuertes y débiles* (1919), la que había escrito con más cariño.⁵ Pero lo que hoy se entiende por novela no es exactamente lo que se entendía a finales del siglo XIX. La mayoría de sus novelas, por su brevedad, actualmente, son consideradas cuentos. Es el caso, por ejemplo, de “El primer amor”, “En diligencia”, “La horma de su zapato”, “La fuga” y “Por un cabello”, compendiadas entre 1900 y 1903 bajo el título de *Novelas cortas* y, posteriormente publicadas en 1956 como *Algunos cuentos*.⁶

Aún sin discutir acerca de la frontera entre el cuento y la novela, se podría matizar el juicio de González Peña, diciendo acerca de López Portillo que era, ante todo, un narrador, pero en mi opinión conviene tener presente su actividad en otras áreas de la literatura y de la producción intelectual, ya que en su narrativa se hallan dejos de

³ C. González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, pág. 342.

⁴ J. Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, pág. 272.

⁵ E. Carballo, “José López Portillo y Rojas, mitad romántico, mitad realista”, en *La república de las letras: Asomos al México decimonónico*, vol. II, pág. 453.

⁶ R. Warner, “Aportaciones a la bibliografía de don José López Portillo y Rojas”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 25, 171-172.

lirismo, propios de un poeta; también se encuentran en las discusiones de sus personajes, y aún en la voz narrativa, argumentaciones que develan su vena ensayística.

El discurso lírico y el argumentativo son dos desviaciones de la narración pura que hasta cierto grado son admisibles en la novela, muchas veces con ello ésta se enriquece, pero también con un exceso se puede estropear. El cuento, en cambio, no admite con facilidad las desviaciones y en ello radica parte de su encanto. Si bien, López Portillo y Rojas no es muy conocido como cuentista, lo cierto es que por esa faceta de su obra ha recibido elogios categóricos: Warner dice que “«La horma de su zapato»” es uno de los mejores de México y una verdadera obra maestra.”⁷ Comparte esta misma opinión Luis Leal: “es uno de los más logrados cuentos mexicanos”.⁸ Y González Peña escribió: “son quizá algunas de sus novelas breves lo mejor que salió de la pluma de López Portillo”,⁹ como tales novelas breves bien pueden llamarse cuentos habría que reconsiderar si la mayor pericia literaria de este autor se manifestó en el cuento o en la novela, género en el que si bien ha sido encomiado, también le han sido señalados varios defectos.

En cambio, sus textos dramáticos y sus poemas permanecen en el olvido de la crítica, parece una profecía cumplida la que se lee en la cuarta estrofa del poema “Mis versos” con el que comienza *Armonías fugitivas* (1892), su único poemario:

Nadie oirá vuestro acento que llora
nadie oirá vuestros himnos de goce,
cual murmura la fuente canora,
en las selvas que nadie conoce.¹⁰

⁷ R. Warner, *Historia de la literatura mexicana en el siglo XIX*, pág. 116. Cabe mencionar que existe un cuento homónimo de Vicente Riva Palacio.

⁸ L. Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pág. 99

⁹ Op. cit., pág. 344.

¹⁰ J. López Portillo y Rojas, *Armonías fugitivas*, pág. 3.

Considero oportuno señalar que, si bien en los poemas de *Armonías fugitivas* se hallan manifestaciones de romanticismo --cierto influjo de Víctor Hugo y de Manuel Acuña--, prevalece otra tendencia en estos poemas que, en definitiva, no puede considerarse romántica, tanto por su desenfado y su sentido del humor, como por su vocabulario salpimentado de giros coloquiales. Todo ello bien pareciera emparentarlo un poco con la escuela modernista. Un poema que puede ejemplificar bien esto es “Amor crónico”, quizá el más divertido del libro, pero a diferencia de los modernistas, López Portillo siempre prefiere las medidas tradicionales de la poesía hispánica: el octosílabo, el decasílabo y el endecasílabo. Asimismo en el léxico se cuida de no usar galicismos ni anglicismos: escribe, a diferencia de los modernistas, apegado al vocabulario castizo.

Con respecto a la temática, en tal poemario aparecen constantemente referencias al amor casto, así como el tópico de la vida breve, episodios bíblicos y temas religiosos que tienden a volverse una defensa del cristianismo. Otro de los asuntos recurrentes que destaca es el amor posterior al matrimonio, es decir, el amor ya despojado de romanticismo.

Por su temática y su forma, entonces, podemos señalar que existen en los poemas de López Portillo vasos comunicantes con su narrativa: la conservación de la tradición hispánica, el resguardo de los valores del cristianismo, la superación e incluso la parodia de algunos tópicos románticos, aunque también preserva en algunos poemas tonalidades del romanticismo. En otras palabras, su obra poética está unida a su novelística; pienso que la lectura de una arroja luz sobre la lectura de la otra.

Sin duda, su obra novelística es la que más ha sobresalido, especialmente, tres novelas *La parcela* (1898) *Los precursores* (1909) y *Fuertes y débiles* (1919). Se han

identificado estas tres obras con tres etapas de su vida y con tres momentos importantes en la historia de México.¹¹ Ya que la primera trata de la época porfiriana, la segunda del período de la Reforma y la tercera queda circunscrita por la Revolución.

John Brushwood, con cierta dureza, dice acerca de *Los precursores* que es lo peor de toda la obra de López Portillo, “es una novela muy tonta.”¹² Además, este excelente crítico norteamericano considera que fue la preocupación moral y el pensamiento tradicionalista las causas que provocaron que nuestro novelista fuera incapaz de producir buena ficción, como lo había hecho en *La parcela* o en *Nieves* (1887). Señala que *Los precursores* resulta reaccionaria por partida doble: porque se olvidó del realismo, “escribió una novela con la más dulzona e inverosímil sentimentalidad”¹³, y porque temáticamente suspira por el pasado. Lo cual da a pensar que existe un vínculo entre el conservadurismo artístico y el político. Valdría preguntar si Brushwood desprecia esta novela por su contenido sentimental, por su postura ideológica o por el momento histórico en que fue publicada. ¿Cincuenta años antes también la consideraría una mala novela? A la distancia, 1909 es el año previo a la Revolución, pero en aquel tiempo, quizá, sólo era un año más de progreso porfirista.

La especialista, Joaquina Navarro, quien ha realizado uno de los mejores estudios sobre López Portillo y Rojas, dice acerca de *Los precursores* que el ritmo de su acción está falto de equilibrio y que no se resuelven los variados conflictos: “Defecto de técnica, no de actitud.”¹⁴ Pienso que el juicio de Navarro puede extenderse a casi toda la obra narrativa de López Portillo y Rojas, incluyendo *Fuertes y débiles*, de la cual dice la estudiosa: “hay una mejora evidente en la técnica del autor para dar realidad al

¹¹ J. Flores, *La actitud ideológica de José López Portillo y Rojas en sus novelas*, pág. 6

¹² J. Brushwood, *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, pág. 288.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ J. Navarro, *La novela realista mexicana*, pág. 160.

desarrollo de la acción”.¹⁵ Opina que la intervención de cada sector de la sociedad (la burguesía tradicionalista, la nueva burguesía, los campesinos) está bien proporcionada y que el ritmo de su acción sí se mantiene hasta el fin.

Ralph Warner también ofrece un juicio adverso sobre *Los precursores*: “El contraste entre el bien y el mal hacen de esta obra la más romántica y menos perdurable de las novelas que consideramos aquí.”¹⁶ Y, en la misma línea que Joaquina Navarro, dice que *Fuertes y débiles* es incomparablemente mejor. Margarita Pérez Poiré es quien manifiesta una postura divergente al señalar un menor valor literario en esa última novela:

A pesar de estar hecha esta obra en plena madurez de estilo y de conocimientos, en pleno siglo XX, hay a veces una decadencia apreciable en relación con las otras novelas de este escritor[...] en las que se advierte más vigor en los rasgos, más fuerza descriptiva y la fina percepción de un observador.¹⁷

Jasso Flores, al comparar *La parcela* con *Fuertes y débiles*, afirma, parafraseando a Víctor Adib¹⁸, que en la segunda “no se observa la unidad de acción ni la fluidez narrativa de la primera... existen infinidad de divagaciones inútiles que interrumpen la acción y la emoción dramática”.¹⁹ El mismo Flores, siguiendo a Manuel Pedro González, considera que hay una rectificación ideológica entre una y otra novela. Según el profesor González²⁰, Mariano Azuela le enviaba sus libros a Portillo y Rojas, ya que ambos eran jaliscienses, de ahí el cambio en la actitud ideológica de *Fuertes y débiles*: “tanto *Mala yerba* como las otras novelas de Azuela anteriores a 1919, unidas al hecho histórico de la Revolución, sirvieron para abrirle los ojos a don José López Portillo y

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 161.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 119.

¹⁷ Pérez Poiré, Margarita, *Don José López-Portillo y Rojas, su vida, su obra*, pág. 61.

¹⁸ Cfr. V. Adib, “López Portillo, novelista rural”, en *Historia Mexicana*, pág. 577.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 20.

²⁰ M. P. González, *Trayectoria de la novela en México*, pág. 68.

Rojas y le ayudaron a *ver la verdadera realidad mexicana* –sobre todo la realidad rural– en todo su horror.”²¹ Añade que es una novela cansada y mal urdida, pero le concede fuerza probatoria mayor que cualquier documento publicado por los enemigos del porfiriato.

En esta crítica, pareciera que el peso ideológico es lo determinante, como si una novela valiera por la forma en que prueba o no prueba el funcionamiento de un gobierno, en ese sentido luce como un exceso retórico que *Fuertes y débiles* sea la mayor crítica a la dictadura de Díaz. En parte por esto, Emmanuel Carballo dice sobre González que “no leyó la novela, o no quiso entenderla.”²² Ciertamente, ni *La parcela* presenta una visión arcádica ni *Fuertes y débiles* es una crítica contundente al régimen. Por otra parte, hace falta cierto dogmatismo ideológico o ingenuidad para creer que “la verdadera realidad mexicana” le iba a ser visible de pronto a un hombre culto y ligado durante varios años a la vida pública y, sobre todo, para entonces entrado en la tercera edad, como López Portillo y Rojas. Conuerdo plenamente con Carballo en que en lugar de rectificar su posición social, la ratifica en su última novela.²³

También considero muy acertado el juicio de Brushwood al tratar *Fuertes y débiles*:

Y la actitud de López Portillo es la misma de su obra anterior: se da cuenta de la injusticia, la denuncia, pero no indica que el remedio esté en un cambio de la estructura social. Lo que opina es que algunos hacendados se portan de manera reprobable, y la solución del problema consiste en cambiar a los hombres, no en mudar las instituciones, López Portillo es un tradicionalista “ilustrado”.²⁴

²¹ *Ibíd.* Subrayado mío.

²² J. López Portillo y Rojas, *Algunos cuentos*, pról., pág. XI.

²³ *Ibíd.*

²⁴ J. Brushwood, *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato*, pág. 28.

Conviene señalar que para este estudioso, la mencionada novela, tal vez sea la mejor del autor porque crece al paso de la Revolución. ¿Será el crecimiento que ve Brushwood el mal urdir del que se queja González? ¿Las divagaciones inútiles y la falta de unidad de acción que decía Flores serán producto de la polvareda que levantaba la Revolución?

En mi propia lectura, observé que en la primera parte de *Fuertes y débiles*, el ambiente parecía extrañamente alejado del sonido de las balas que estaban derrumbando la vieja estructura social; el planteamiento mismo sobre quiénes son los fuertes y quiénes los débiles, esa dialéctica que es el eje de la novela, al menos en su primera parte, estaba anclado en un debate decimonónico, que enfrentaba al positivismo con el catolicismo, pero los cañones revolucionarios habían estallado tanto para 1919 que las teorías positivistas estaban en ruinas. Por eso, a mi juicio, si algo nos cuenta *Fuertes y débiles*, no es el triunfo de la Revolución, sino la gran derrota de la ideología que maquilló al porfiriato y la forma en la que discretamente, un tanto agazapado, el catolicismo permanecía preparado para resistir el nuevo reacomodo de la sociedad.

Antes de recordar lo que la crítica ha dicho en torno a *La parcela*, la obra emblemática de Portillo y Rojas, materia de esta tesis, quiero resumir lo que ha sido observado de manera general en su escritura. Para ello he subdividido en tres apartados: la crítica ideológica, la crítica estilística y la que he llamado crítica genealógica, en ésta última integro sus posibles influencias literarias, la relación con otros escritores de su generación y el fluctuar de las corrientes literarias en las que ha sido enmarcado: el realismo y el romanticismo.

La crítica ideológica

Como se ha visto, se advierten en la crítica algunas constantes con respecto a las posturas que se desarrollan en la literatura de Portillo y Rojas, por ejemplo, el hecho de ser considerado un escritor que predica valores del conservadurismo. La catedrática María del Carmen Millán, escribió: “A López Portillo le interesa, sobre todo, el carácter didáctico y moralista de la novela y difunde las ideas tradicionalistas en religión, moral y política”.²⁵ Prácticamente repite lo mismo, Manuel Antonio Arango: “vocero de ideas tradicionalistas en religión, moral y política”.²⁶ Por el contrario, Antonio Castro Leal, en el prólogo a *La parcela*, a propósito de ésta afirma que a partir de 1869, después de la publicación de *Clemencia*, se construyeron mejores novelas, “su estilo es más cuidado y eficaz, carecen ya de todo propósito moralizador o didáctico”.²⁷ Resulta muy curioso comprender estas aseveraciones contrapuestas. Sólo la lectura atenta, detallada y minuciosa podrá mostrar cuál de estas dos visiones es la que se aproxima más a la verdad. Pero el hecho mismo que hayan podido elaborarse dos juicios diametralmente opuestos ya es en sí un síntoma de que hay un problema de interpretación literaria.

Curiosa también resulta la defensa que hace Marco Antonio Millán del temple moral y del valor civil de López Portillo y Rojas, así como por añadidura de su valor artístico. La defensa venía de que Emmanuel Carballo había escrito que “un hombre bueno no siempre hace una obra buena, estética, no moral”²⁸, Millán reprocha que se niegue de esa forma “el credo platónico de la bondad, la belleza y la verdad como interdependientes valores conjugados en la suma perfección espiritual”.²⁹

El debate ideológico, casi por fuerza, se desplaza a la argumentación *ad hominem*; se analizan y se cuestionan las razones por las cuáles colaboró con la dictadura de Díaz

²⁵ C. Millán, *Literatura mexicana*, pág. 187.

²⁶ M. A. Arango, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, pág. 154.

²⁷ J. López Portillo y Rojas, *La Parcela*, pról. A. Castro Leal, pág. IX

²⁸ Citado por M. A. Millán en *Narrativa Selecta*, pág. XIII

²⁹ *Ibíd.*

y con el gobierno usurpador de Victoriano Huerta; lo cual evidentemente es una desviación de la valoración literaria, ya que las ideas platónicas sobre la unidad de la belleza y el bien son más que cuestionables. Ese idealismo puede ser refutado con muchos ejemplos, aunque no deje de ser una idea importante a considerar en cuanto al asunto de esta tesis que es la justicia poética, no se puede no tomar en cuenta la tradición platónica en lo que respecta a la noción de justicia. Sin embargo, el asunto, desde mi perspectiva, no es juzgar la moralidad o la ideología de López Portillo y Rojas, sino comprenderla, entender su visión de mundo para, sin ira ni condescendencia, entender su obra.

Por otra parte, pareciera que en esta vertiente de la crítica el punto más polémico radica en la actitud del escritor ante la proximidad de los hechos históricos que sacudieron a México a partir de 1910. Algunos críticos lo consideran precursor de la novela de la Revolución, otros por el contrario se dirían que le reprochan no haber sido más revolucionario. Carballo dice que su actitud no es la de un reformador, “menos aún la de un revolucionario”, y considera que “predica una doble sumisión: a Dios y a los hombres que lo representan.”³⁰ Si bien, es notoria la filiación católica del autor, tal vez sea exagerado considerar que predica tal doble sumisión. Con mesura y buenos ejemplos, Roland Grass ha considerado que algunas escenas descritas en *La parcela* son un anticipo de la Revolución, sin embargo, trata de demostrar que la actitud del autor se inclina por solucionar los conflictos del país por la vía pacífica: “revela unos problemas que dieron origen a la Revolución Agraria en México, empero, problemas que él hubiera querido resolver, como él creía posible, por los procesos de la ley.”³¹

³⁰ E. Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, pág. 77.

³¹ R. Grass, “José López Portillo y Rojas y la Revolución Agraria en México”, en *Cuadernos Americanos* pág. 246.

Enfocar la vida de las clases rurales, las disputas por la tierra y las relaciones entre hacendados y peones durante el porfiriato, como ocurre en *La parcela*, resulta, *a posteriori*, muy difícil no asociarlo con la Revolución, no precisamente porque López Portillo y Rojas la hubiera previsto o provocado³², sino porque observó, con mucho acierto, que en el campo estaba la personalidad auténtica de México. Posiblemente al asomarse a tal personalidad, alcanzó a vislumbrar la violencia contenida que después se desataría. Sin duda, esto es una razón por la que la crítica ideológica en torno a su obra ha cobrado mayor relevancia; asimismo la ideología implícita del autor está relacionada con la justicia poética, dado que ésta puede interpretarse como un mensaje final, una conclusión.

Crítica estilística

La estudiosa Joaquina Navarro es quien mejor ha descrito y analizado, en mi opinión, el estilo de José López Portillo y Rojas; esta investigadora dividió en tres puntos su modo de elaboración literaria: los personajes, las descripciones y el lenguaje; división que voy a retomar dado que me parece muy pertinente, así que trataré de resumir sus principales observaciones. Por principio, señala que se sirve de la frase larga, lenta, casi siempre en orden bimembre, que abundan las frases de relativo, aposiciones y explicaciones parentéticas.³³ Asimismo dice que es escaso el léxico mexicano, pues utiliza muy pocas palabras indígenas y que cuando emplea vulgarismos, estos resultan comunes a todo el dominio de la lengua. Opina que su modo de adjetivar no presenta rasgos originales y que sus adjetivos se limitan a perfilar la normalidad, a partir de esta observación, deduce

³² El ing. López Portillo y Weber, citado por R. Grass, afirmó que su padre contribuyó a provocar la Revolución mexicana, *ibidem*, pág. 241.

³³ J. Navarro, op. cit. pág. 174.

que cuando el autor quiere mayor expresividad utiliza las comparaciones, que encuentra abundantes y de gran variedad, algunas ingeniosas y con gracia, aun cuando otras sean convencionales. Halla igualmente expresiones castizas, muy del gusto de José María Pereda, el novelista español, en esto cree que radica su mayor éxito, ya que al compararlo con Rafael Delgado y con Emilio Rabasa, los otros dos importantes realistas de su generación, lo considera en desventaja, pues asegura que “las novelas de López-Portillo no tienen una fisonomía lingüística de gran interés”.³⁴

En cambio, aun cuando no se refiera a toda la obra de Portillo y Rojas, resulta contrastante el juicio de Seymour Menton, crítico que al comentar “Reloj sin dueño”, menciona que es el lenguaje el instrumento principal para caracterizar al protagonista de tal cuento.³⁵ Ve en la adjetivación (“carirredondo”, “barbicerrado”) y en los giros pintorescos (“hablaba a voz herida”, “entraba en combustión espantosa”) la construcción del tono del cuento. “Al mismo tiempo que el autor realista goza jugando con su protagonista, se deleita también con los juegos lingüísticos”.³⁶ Quizá en sus cuentos López Portillo y Rojas practicó más ese deleite que en sus novelas.

Por otra parte, la estudiosa Joaquina Navarro observa con agudeza que personajes de moral intachable carecen de una descripción interesante tanto en su vestimenta como en sus rasgos físicos, en cambio, el retrato de los inmorales, especialmente el de los representantes de la justicia, es más puntilloso, certero y divertido. “El más logrado y más detallado de estos retratos caricaturescos es el del “campanudo y ampuloso” abogado don Gregorio Muñoz.”³⁷ Ciertamente por tal retrato, parece que López Portillo y Rojas le gustaba burlarse de sus colegas. Para Navarro, los abogados y otros

³⁴ *Ibíd*, pág. 178.

³⁵ S. Menton, *El cuento hispanoamericano*, pág. 82.

³⁶ *Ibíd*.

³⁷ J. Navarro, *op. cit.* pág. 161-162.

profesionistas, así como las damas burguesas, ya sean apegadas a la tradición o extranjerizantes, son quienes mejor quedan perfilados por el autor, a diferencia de los campesinos cuya autenticidad ha sido cuestionada. Para la letrada, está claro que el campo no era el ambiente en el que se desenvolvía, “la naturaleza no tiene personalidad local y representa unos rasgos convencionales, casi académicos”.³⁸ Asimismo Navarro afirma que las descripciones más interesantes de las novelas de López Portillo son las de interiores. En oposición al escritor Victoriano Salado Álvarez³⁹ que consideró oportunas y excelentes las pocas descripciones en *La parcela*, Navarro dice que por la medida y la impersonalidad, su arte descriptivo carece de originalidad y de interés artístico. Tal crítica parece excesiva, al menos, cuestionable: ¿acaso el interés artístico se basa únicamente en la originalidad?, ¿y es realmente posible la originalidad al participar en la tradición literaria?

Por su parte, Yleana Rodríguez considera que el tópico lingüístico es un instrumento fundamental en la narrativa de López Portillo para dibujar a los personajes y dar verosimilitud a las acciones y consiste en hacer figurar al habla popular para nacionalizar la literatura, pero sus aciertos en este aspecto, dice, fueron irregulares. “El soporte lingüístico revela, además, una idea de mundo, de relación entre el individuo y sociedad, en consonancia con un afán de orden y estabilidad.”⁴⁰

Finalmente cabría mencionar que los rasgos convencionales y académicos que mencionan Navarro y otros estudiosos, bien podrían entenderse como un afán de universalidad. Por supuesto, eso no impide que en la narrativa de López Portillo, aparezca cierto color local en las descripciones y en el vocabulario, aunque los regionalismos mexicanos de hace cien años o los españolismos de esa época, para la

³⁸ *Ibíd*, pág. 168.

³⁹ V. Salado Álvarez, *De mi cosecha*, pág. 56.

⁴⁰ Y. Rodríguez, *El tópico en la novela realista mexicana hacia finales del siglo XIX*, pág. 94.

nuestra ya no son claramente distinguibles. Por otra parte, algunos vocablos cultos utilizados por López Portillo suenan como extravagancias, por ejemplo: “occidua luz”, “sinapismos”, etc. En suma, la crítica estilística ha variado sus juicios a través de los años, sin embargo han quedado señaladas a algunas invariantes en el estilo de este escritor: el vocabulario castizo, la mesura en las descripciones y escasas incorporaciones del habla popular.

Crítica genealógica

La más frecuente forma de ubicar a José López Portillo y Rojas en un mapa de la narrativa es hacerlo en la zona del realismo mexicano, que no fue precisamente un espejo del realismo europeo, sin embargo denota su influjo. Por ejemplo, el novelista y crítico, Victoriano Salado Álvarez fue quien primero asoció el estilo de *La parcela* con el de Charles Dickens, el gran novelista de la era victoriana:

La Parcela es una obra naturalista cuyos elementos están tomados pura y solamente de la verdad; pero no es realista a la manera francesa, sino que se parece más bien a las obras inglesas, y de las obras inglesas a las de Dickens.⁴¹

Llama la atención que use indistintamente “naturalista” y “realista”. Además, los rasgos que encontraba en común con el escritor de Portsmouth eran “esa serenidad de espíritu, esa longanimidad en los personajes, esa benevolencia al tratar de los malos y el gracejo al describir a los ridículos.” Pero más adelante, también comparó a López Portillo y Rojas con Zola, justamente por sus descripciones escasas, ya que para Salado Álvarez, en *La parcela* los objetos inanimados solamente aparecen, según las

⁴¹ *Ibíd*, pág. 55.

pretensiones de Émile Zola, a manera de personajes cuando influyen sobre el asunto o la anécdota. Es cuestionable esta opinión, pero conviene decir que él mismo señaló que el escritor jalisciense no ostentaba, como Gustav Flaubert, la impersonalidad, es decir, la falta de enjuiciamiento sobre sus personajes, sino que, como Honoré de Balzac, “toma la palabra para censurar a los malos, alabar a los buenos, dolerse de los desgraciados y alentar a los irresolutos”.⁴² A pesar de que tales comparaciones puedan parecer un tanto forzadas, no cabe duda de que sí existe mediación moralista del narrador sobre los hechos que presenta al lector, lo cual es fundamental en esta tesis, pues crea de esa manera distintos niveles empatía entre el lector y los personajes, así como expectativas de castigo para algunos de ellos, que pueden entenderse como esperanzas de justicia poética.

Jiménez Rueda, aun admitiendo la influencia de otras literaturas, lo consideró un escritor “de limpia ascendencia española”.⁴³ Juicio que ha tenido muchos ecos. Anderson Imbert, a pesar de reconocer que tuvo el propósito de hacer literatura mexicana, dice que “lo que hizo fue seguir las huellas de los regionalistas españoles”⁴⁴. Fue el mismo López Portillo y Rojas quien manifestó su admiración por José María Pereda, considerándolo nada menos que “una especie de Cervantes redivivo”, también alabó a los más destacados representantes del realismo español: Juan Valera, Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, por su manejo del idioma, pero es Pereda, el novelista de Cantabria, quien a decir de muchos críticos, influyó mayormente en el de Jalisco.

Por otra parte, los autores de su propia generación, con quienes, sin duda, tiene más vínculos estéticos son Rafael Delgado (1853) y Emilio Rabasa (1856). La trilogía

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Op. cit., pág. 272.

⁴⁴ E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pág. 311.

de novelistas mexicanos de cepa española, según González Peña.⁴⁵ Manifiestan características en común por obvias razones: miran el mundo desde el mismo horizonte generacional, ya que forman parte de lo que el historiador Luis González identifica como la generación de *Los Científicos*. “Generación posreformista, posromántica, intelectual, urbana, clasemediera con tufos aristocráticos, mestiza, cientifizante, modernizadora, universitaria, oradora, política.”⁴⁶ Prácticamente todos esos adjetivos pueden adherirse a la figura de López Portillo y Rojas sin levantar polémicas. Jiménez Moreno⁴⁷ caracteriza a la generación de nacidos entre 1850 y 1863 como: post-reformista, post-romántica, proto-realista, proto-modernista, epi-científica, proto-revolucionaria. Otra feria de adjetivos que también le ajustan a Portillo y Rojas, pero al mismo tiempo abren discusiones acerca de la caracterización de las escuelas literarias.

Para Emmanuel Carballo, “López Portillo[...] vivió en un mundo al que concurren pálidos destellos de una escuela en retirada, el romanticismo, y los fundamentos de otra que se inicia, el realismo.”⁴⁸ Pertenecería a la que Tola Habich bautizó como generación de transición.⁴⁹

Puede debatirse interminablemente qué tan realista era López Portillo y Rojas, así como qué tan realista fue el realismo mexicano de su generación. Brushwood apunta que: “ni los escritores ni los críticos mexicanos formularon nunca un conjunto claro de reglas para el método realista-naturalista al que todos pudieran adherirse.”⁵⁰ La principal desviación con respecto al naturalismo francés fue el propósito didáctico de los autores mexicanos, y otro tanto el hecho de que no quisieron apartarse de lo que consideraban el buen gusto, es decir, prescindieron de referencias sexuales explícitas.

⁴⁵ Op. cit. pág. 222.

⁴⁶ F. Curiel, *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años de literatura patria*, pág. 57.

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 34.

⁴⁸ E. Carballo, op. cit. pág. 449.

⁴⁹ F. Curiel, op. cit. pág. 68.

⁵⁰ J. Brushwood, (1998) Op, cit. pág. 64.

Se puede concluir, por tanto, que el realismo de López Portillo y Rojas presenta rasgos en común con Rabasa y Delgado, especialmente en la forma de ver el mundo, que fue más conservadora y pudorosa que la del naturalismo francés; al mismo tiempo estilísticamente el autor de *La parcela* modeló a Pereda y diseñó una estrategia narrativa semejante a la de Dickens en cuanto al tipo de narrador que emplea, es decir, uno que manifiesta con claridad sus juicios morales acerca de los otros personajes, de un modo que influye en la recepción empática del lector y con ello, a mi juicio, genera expectativas de justicia poética. En el siguiente capítulo será analizado este concepto para proseguir la discusión de esta idea.

El concepto de justicia poética

de vna épica se puede hazer más
de vna tragedia
Alonso López Pinciano

En este capítulo se presenta un tema que por sí mismo puede resultar de interés literario, sin embargo, en las páginas que siguen el tratamiento de la *justicia poética* tiene por objetivo clarificar esta noción, a través de un recuento histórico, para posteriormente analizar de un modo pertinente *La Parcela* de José López Portillo y Rojas.

El origen de la justicia poética

Se atribuye a Thomas Rymer el haber acuñado la expresión y la doctrina de *justicia poética* a finales del siglo XVII en Inglaterra⁵¹, en ese mismo país, pocos años después, a partir de un ensayo en *The Spectator* (1711)⁵², un diario muy importante para la crítica literaria inglesa fundado por Joseph Addison, surgió el primer debate en torno a este concepto, el cual fue precisamente iniciado por Addison, un dramaturgo y ensayista inglés, quien consideraba que ya era tiempo de criticar a los críticos de su época, puesto que ellos eran excesivamente estrictos al juzgar las obras de teatro cuando no cumplían con los preceptos de la justicia poética y de las tres unidades aristotélicas de tiempo, acción y espacio.

Addison consideraba que obligar a los dramaturgos a distribuir equitativamente castigos y recompensas era una doctrina ridícula de la crítica de aquellos años. Por otra parte, él desconocía quién había sido el primero en establecer la preceptiva de la justicia poética:

Who were the first that established this Rule I know not; but I am sure it has no Foundation in Nature, in Reason, or in the Practice of the Ancients. We find that Good and Evil happen alike to all Men on this side the Grave; and as the principal Design of Tragedy is to raise Commiseration and Terror in the Minds of the Audience, we shall defeat this great End, if we always make Virtue and Innocence happy and successful.⁵³

Me parece conveniente destacar tres puntos de esta cita, en primer lugar, Addison debió tener en mente la *Poética* de Aristóteles, en específico, la definición que allí el filósofo elabora de tragedia: “Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones

51 Lounsbury, *Shakespeare as Dramatic Artist*, pág. 402.

52 J. Addison, «Against Poetic Justice, Tragi-Comedy, and Rants», *The Spectator*, núm. 40, 1711. Puede consultarse en <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV1/Spectator1.html#section40>

53 *Ibíd.* *Quién fue el primero en establecer esta regla, no lo sé, sin embargo, estoy seguro de que no se funda en la naturaleza ni en la razón ni en la imitación de los clásicos. Hallamos que el bien y el mal suceden por igual a todos los hombres de este lado de la tumba; y el principal propósito de la tragedia es despertar la conmiseración y el terror en la mente de la audiencia, vamos a estropear los grandes finales si siempre hacemos felices y exitosas a la virtud y a la inocencia.* La traducción es mía.

esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje.”⁵⁴ Vale recordar que esta definición ha dado lugar a diversas interpretaciones, más adelante continuaremos con el análisis de la postura de Aristóteles cuando sea analizada la función ética de la literatura.

En segundo lugar, se entiende que para Addison en las tragedias griegas no había justicia poética y que, por el contrario, establecer finales justos en las tragedias sería tanto como evitar que los espectadores pudieran sentir conmiseración y terror.

La tercera observación es el asunto de no saber quién fue el primero en crear el concepto de justicia poética; siendo tan cercano en la geografía y en el tiempo a Thomas Rymer, es muy probable que Addison conociera la obra de este autor, el hecho de que no le atribuya a él la idea original de justicia poética, se debe posiblemente a que conociera nociones de justicia poética anteriores al libro de Rymer, *The Tragedies of the Last Age Consider'd* (1678). Tiene relevancia la cuestión del creador de la justicia poética, ya que a partir de esa incertidumbre se encendió el primer debate acerca de esta idea literaria, dado que, basándose también en la *Poética* de Aristóteles, John Dennis, otro dramaturgo y crítico inglés, refutó el artículo de Addison con cierta ironía:

Let me tell him then, that the first who established this ridiculous doctrine of modern criticism, was a certain modern critic, who lived above two thousand years ago[...] and ought to move to compassion and terror, for we have already shown that the exciting these passions is the proper effect of a tragical imitation, it follows necessarily, that we must not choose a very good man, to plunge him from a prosperous condition into adversity, for instead of moving compassion and terror that on the contrary would create horror and would be detested by all the world.[..] Thus Aristotle was the first who established this ridiculous doctrine of modern criticism.⁵⁵

54 Aristóteles, *Poética*, VI, trad. J. D. García Bacca, pág. 9.

55 Quinlan, *Poetic Justice in The Drama*, pág. 5. *Permítame contarte de quien primero estableció esta ridícula doctrina de la crítica moderna, fue ciertamente un crítico moderno, que vivió hace dos mil años.[...] y si debe despertar compasión y terror, como ya hemos demostrado que la imitación trágica produce tales efectos, se sigue necesariamente que no se debe escoger un hombre muy bueno para*

Esta controversia entre Addison y Dennis muestra cómo a partir de la *Poética* es posible realizar dos interpretaciones opuestas. Por una parte, Addison pensaba que un final en el que los personajes virtuosos fueran recompensados acabaría con la esencia de la tragedia que es la exaltación de la piedad. Por otro lado, Dennis pensaba que Aristóteles al tratar los vuelcos del destino, de alguna forma, recomendaba un castigo para los personajes que lo merecieran, lo cual sería una forma de justicia poética.

La influencia de Aristóteles en la crítica literaria es sumamente importante, sin embargo, considerar que él fue el iniciador de la justicia poética es una aseveración muy dudosa. Para contextualizar la aportación aristotélica, conviene revisar lo que, un especialista en Aristóteles, Juan David García Bacca dice: “Para el heleno clásico el valor supremo, que hacía de fin de todas sus acciones, era la *καλοκάγαθος*, la bondad-bella-de-ver, es decir: un valor complejo percibido unitariamente y compuesto de belleza y bondad”.⁵⁶ Al considerar esta concepción debemos pensar que en la época de Aristóteles no podía desvincularse con facilidad la intención estética de la literatura, que implica la búsqueda de belleza, de su función formativa que pretende educar para el bien. En este mismo tenor, añade García Bacca: “No es posible, por tanto, una arte poética sin una arte moral, ni una técnica poética independiente de una técnica moral”⁵⁷. Al mismo respecto dice Martha Nussbaum: “La cultura griega antigua asignó enorme importancia al drama trágico porque le preocupaba la educación moral del adulto joven”.⁵⁸

hundirse desde una condición próspera en la adversidad, pues en lugar de compasión y terror, eso por el contrario generaría horror y sería detestado por todo el mundo. [...] Así pues, Aristóteles fue el primero que estableció esta ridícula doctrina de la crítica moderna. La traducción es mía.

56 J. D. García Bacca en *Introducción a la Poética*, pág. XVI.

57 *Ibíd.* XVII.

58 M. Nussbaum, *El cultivo de la humanidad*, pág. 131

A pesar de que exista un consenso de que en la literatura griega clásica los valores estéticos estaban ligados a los morales, cabe recordar que la justicia poética no es el único recurso para ofrecer un mensaje moral a través de la literatura. Por otra parte, es indiscutible que la influencia del pensador griego en la crítica literaria tiene una historia de altibajos: En la Antigüedad hay pocas referencias a la *Poética* en Horacio, Cicerón y Quintiliano, posteriormente en la Edad Media fue prácticamente olvidada, salvo por las traducciones orientales: al siríaco en el siglo X y al árabe en XII, ésta última hecha por el filósofo musulmán Averroes, cuya versión fue un siglo después vertida al latín, pero sin que influyera de forma importante en la crítica literaria.⁵⁹

La vuelta del influjo de Aristóteles en la crítica literaria se dio a partir de que en 1498 el humanista Giorgio Valla publicó una nueva traducción de la *Poética* en latín. Unas décadas más tarde, en 1549 se publicó la primera edición crítica gracias a Francesco Robortello.⁶⁰ Con ello, podemos notar que existe una correspondencia entre las primeras nociones de justicia poética, aun cuando la expresión no estuviera establecida tal cual, y el retorno de la influencia aristotélica sobre los estudiosos de las letras.

Aristóteles se convirtió en un punto de apoyo durante los siglos XVI y XVII para los críticos renacentistas y para los precursores del clasicismo, que realizaron una labor de justificación del arte literario, es decir, una defensa de la literatura, especialmente del arte dramático, entre quienes podemos mencionar a Bernardino Daniello, Antonio Minturno, Philip Sidney⁶¹; pero conviene preguntar ¿por qué tenían que defender la poesía, o en general, a la literatura? ¿Y de quién la tenían que defender?

⁵⁹ Spingarn, J. E., *A History of Literary Criticism in Renaissance*, pág. 16.

⁶⁰ Spingarn, *ibid*, págs. 17-18.

⁶¹ Daniello publicó *Poetica* (1536), que fue una obra precursora de las defensas y apologías de la literatura, Minturno publicó *De Poeta* (1559), y Sidney, *The Defence of Poesy* (1581).

La defensa de la literatura

La idea de que la literatura es perjudicial prevaleció en la Edad Media, debido a la influencia de Platón. En la *República*, el libro más importante del filósofo ateniense, trata en el libro I acerca de la educación que debería llevarse a cabo en un Estado ideal, con el objetivo de que todas las facultades del hombre fueran desarrolladas. Para Platón la primera educación tendría que dividirse en *música* y *gimnástica*, entendiendo por música lo que hoy entendemos por bellas letras y bellas artes.⁶² Por lo tanto, Platón sometió a un severo escrutinio la literatura de su época, de lo cual derivó la expulsión de los poetas, a los que Platón censura, empezando por Homero y Hesiodo, dado que narran sobre los dioses historias de parricidios, filicidios y adulterios. Como en la concepción de Platón, Dios –ya sea que se refiera a Zeus a algún otro– era esencialmente bueno, lo que hacen los poetas, a sus ojos, es mentir de una manera nociva. Cito a Platón porque en sus palabras puede notarse la semilla de la concepción de la justicia poética:

Ni dejaremos tampoco que los jóvenes escuchen estos versos de Esquilo: “Dios implanta el crimen entre los mortales, cuando quiere arruinar del todo una familia.” Y si alguno representa las desdichas de Níobe –asunto de aquellos yambos-, de los Pelópidas, o de los troyanos, o cualquier otro tema semejante, no le dejaremos decir que han sido obra de la divinidad; y si lo fueren, habrá el poeta de descubrir alguna razón en algo semejante a la que indagamos. Tendrá que decir que los actos de Dios son justos y buenos, y que redundan en provecho de aquellos a quien castiga; pero que sean miserables los que sufren alguna pena, y que sea Dios el autor de su miseria, es lo que no dejaremos decir al poeta. Le permitiremos decir, en cambio, que **si los malos son desdichados, es porque necesitaban el castigo**, y que es para ellos un beneficio el recibir aquél de Dios.⁶³ (Énfasis mío)

62 Platón, *La República*, intr. Antonio Gómez Robledo, pág. LVI.

63 Platón, *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Libro I, pág. 71.

Se aprecia que Platón tiende a censurar la literatura en cuanto ésta se aparta de sus doctrinas, en este caso, la doctrina de la inmutabilidad divina. Pero también resulta notorio que una obra en la que la maldad terminara triunfante no le gustaría al filósofo. Para Platón la didáctica no es una de las funciones de la literatura, sino su única utilidad, por lo tanto forma parte de su ideal educativo solamente en la medida en que se acople a su moral, que en los aspectos aquí mencionados se parece a la moral católica. Así, Platón aprecia las obras literarias que dan ejemplos de virtudes y desprecia cuando en éstas se presentan vicios, de hecho las considera censurables:

Los poetas y los prosadores yerran gravemente con relación a los hombres, **cuando dicen que los injustos son dichosos en su mayor parte, y los justos desdichados**; que la injusticia es provechosa si se mantiene encubierta, y que la justicia, por el contrario, es el bien de otro y el daño propio. Les prohibiremos, por ende, hablar de este modo, y les ordenaríamos cantar y contar, lo contrario.⁶⁴ (Énfasis mío)

Lo contrario: que en las obras literarias se vea que los injustos son infelices y los justos dichosos es el postulado básico de la justicia poética. De este modo, quedaría claro que no fue Aristóteles, sino Platón quien exigió por primera vez que la literatura, no solamente fuera útil para enseñar ejemplos de virtudes a los niños y jóvenes, sino que mostrara lo que él consideraba que era la verdad indiscutible: los justos son felices.

Me parece pertinente reconocer que la noción de justicia poética en Platón es incipiente, y que en el tiempo de la polémica entre Addison y Dennis se debatían otros aspectos más técnicos y puntuales; asimismo ninguno de ellos consideraba que la literatura valiera exclusivamente por su función didáctica. También cabe aclarar, por supuesto, que Platón no consideró el fenómeno literario en particular, sino que lo analizó como parte de una reflexión general sobre la educación que debería impartirse en el Estado ideal, por lo tanto no encontraremos un tratamiento en específico en su obra

64 *Ibid.* pág. 85.

como lo que sí hallamos en la *Poética* de Aristóteles, sin embargo, a la luz de la postura platónica podemos retomar el pensamiento del filósofo de Estagira.

La justicia en la Poética

El capítulo 13 de la *Poética* es el que da lugar a la idea de que Aristóteles propone la justicia poética, dado que el filósofo considera que lo propio de la tragedia es reproducir lo tremebundo y lo miserando, por ello indica que no deben aparecer en las tragedias personajes muy buenos ni muy malos, pues al cambiarles la fortuna de un modo trágico, el público sentiría repugnancia moral ante la mala suerte del bueno, y ante la desdicha del malo un sentimiento alejado de la compasión, por lo tanto, un personaje que represente el término medio entre el virtuoso y el impío, sería el adecuado para las tragedias.

La doctrina del término medio es fundamental en la filosofía de Aristóteles; es una de las grandes diferencias con Platón, quien creía que todo tendía hacia el Absoluto y, por tanto, su ética pretende alcanzar lo absolutamente bueno; en cambio, la ética aristotélica parte de que el ser humano es un ser intermedio entre los dioses y las bestias, por ende, sus virtudes tienen que ser también intermedias, es decir, lo virtuoso para Aristóteles está entre dos extremos: el exceso y la carencia; por ejemplo, la valentía quedaría a la mitad, entre la temeridad y la cobardía.

Por otro lado, en la concepción aristotélica, la literatura a su vez es un término medio, pues está entre la filosofía y la historia, en ese sentido es una disciplina virtuosa. Asimismo, uno de los propósitos fundamentales de la literatura sería la catarsis, la purga de los afectos, el aligeramiento de la vida. Para que ocurra tal aligeramiento es necesaria

la purificación a través de dos emociones extremas: el terror y la conmiseración. El primero de estos afectos, escribe García Bacca: “se experimenta y surge precisa y particularmente ante los Dioses o lo Divino, las potencias supernaturales, diabólicas, mágicas.”⁶⁵ El otro extremo es la conmiseración ante la miseria, que puede experimentarse ante cualquier ser que caiga en desgracia, nos puede pasar todo lo que pueda pasarle a la piedra, al árbol, a las bestias; además de que, por ser semejantes a los demás hombres, pueden sucedernos todas las desgracias del orden social”.⁶⁶

Con lo anterior, notamos que desde el punto de vista aristotélico sí hay un contenido moral y educativo en la literatura, sin embargo, de un modo muy distinto a la filosofía platónica. Incluso podemos pensar que la divergencia de las posturas éticas de estos filósofos incide en sus distintas formas de entender las obras literarias. Por lo mismo, las interpretaciones hechas por los críticos de los siglos XVII y XVIII sobre la justicia poética, con base en las ideas y sugerencias que legaron estos dos grandes pensadores de la Antigüedad, tienden a confrontarse. Pero es de notar que especialmente la influencia de Aristóteles sirvió de base para defender a la literatura de quienes recelaban de ella.

Sin embargo, con respecto a la justicia poética, concebida ésta como recompensa del comportamiento virtuoso y castigo de las conductas malvadas, debe notarse que no existe tal recomendación en la obra de Aristóteles, sobre todo en lo concerniente a la tragedia, en cuyo final no hay ninguna recompensa y no existe un verdadero castigo, más bien termina con una catástrofe, la cual se dirige, idealmente, contra un personaje al que no puede considerarse bueno ni malo, en realidad sería un representante del término medio y cuya desgracia provendría de un error, pero no de un error moral, sino

⁶⁵ *Poética*, intr. XLV-XLVI

⁶⁶ *Ibid.*

simplemente de un desacierto.⁶⁷ Michael Quinley afirma: “Aristotle is not to be called the author of the seventeenth century idea of poetic justice.”⁶⁸ Coincido con esta afirmación; sin duda, Aristóteles hubiera rechazado la noción de justicia poética, al menos para la tragedia, a pesar de que su concepción de la literatura estuvo vinculada a la moral y a la educación. Como vimos, fue Platón quien realmente sentó las bases de esta concepción, quien además influyó para una crítica negativa de la literatura durante la Edad Media y todavía durante los siglos XVI y XVII. Para comprender la evolución de este concepto hace falta volver a esa época y contextualizarla.

La justicia poética en la crítica inglesa y española

Es notable que el concepto de justicia poética ha tenido un mayor arraigo en la crítica inglesa. Para vislumbrar las causas de tal arraigo, se debe por principio ubicar algunas de las peculiaridades de la crítica inglesa. Por ejemplo, en 1543 hubo una ley del Parlamento inglés por la cual solamente serían aprobadas las obras teatrales que recompensaran a los personajes virtuosos y castigaran a los impíos.⁶⁹ En ese entonces, habían transcurrido nueve años desde que Enrique VIII provocara la separación de la Iglesia de Inglaterra de la Iglesia Católica Romana, fueron años de intolerancia religiosa y de transición entre la moral católica y la moral protestante, la cual terminaría siendo predominante a partir de la coronación de Isabel I.

Justamente, el maestro de griego y latín de Isabel I, fue uno de los antagonistas más férreos de la literatura: Roger Ascham. Este crítico en 1570 publicó *The*

⁶⁷ La palabra que usa Aristóteles es *Hamartanein*, que significa no dar en el blanco.

⁶⁸ Quinley, op. cit., pág. 58. “Aristóteles no debe ser llamado el autor de la idea de la justicia poética del siglo XVII.”

⁶⁹ Quinley, op. cit. pág. 66.

Schoolmaster, obra en la que criticaba la influencia de la literatura italiana, creía que sutilmente introducían el papismo en Inglaterra. Por supuesto, Ascham era puritano y el puritanismo fue uno de los principales enemigos de la literatura, en forma de censura, durante los siglos XVI y XVII. Por su parte, en los países católicos, los censores religiosos también recelaron de la literatura.

Después de la Reforma, en Inglaterra hubo una estricta vigilancia sobre las obras literarias, especialmente al principio del periodo isabelino, cuando aumentó la influencia política de los puritanos, que tenían la visión más extremista en cuanto al modo de juzgar la moralidad en la literatura. De hecho, *The Schoolmaster*, que censuraba a los dramaturgos y a los actores, fue publicado cuatro años antes de que fueran permitidas nuevamente las representaciones teatrales, las cuales habían sido prohibidas por Eduardo VI en 1549⁷⁰. En suma, para el puritanismo extremo las obras literarias eran moralmente perjudiciales, y en oposición a esa postura se fue construyendo una defensa de la literatura a través de un recurso que producía obras moralmente aceptables: la justicia poética.

George Gascoine y George Whetstone fueron los primeros dramaturgos en aplicar el principio de que los malvados deben recibir un castigo y los buenos tienen que ser recompensados, prácticamente un siglo antes que Rymer.⁷¹ Conviene además señalar que la obra de Gascoine que primeramente empleó la justicia poética fue *The Glasse off Government* (1576), “a tragicall comedie”, es decir no una tragedia, sino tragicomedia como *La Celestina*. Whetstone, por su parte, escribió una comedia *Promos and Cassandra* (1578), la cual es la fuente más directa de *Medida por medida* de Shakespeare. Ambos dramaturgos, sin hacer tragedias, utilizan la justicia poética en sus

⁷⁰ *Ibíd.* Pág. 77

⁷¹ *Ibíd.* págs. 81-84

obras, lo cual, por supuesto, no basta para creer que este recurso únicamente es posible en la comedia o en la tragicomedia, por el contrario, permite pensar que justicia poética es aplicable en otros géneros literarios y otras corrientes.

Aproximadamente en las mismas fechas que Gascoine y Whetstone, pero en España, Cristóbal de Virués escribía sus tragedias⁷², acaso las más destacadas del Renacimiento español, por ejemplo, *La gran Semíramis*, antecedente directo de *La hija del aire* de Calderón. En la tragedia de Virués, la reina Semíramis, luego de haber provocado el suicidio de su primer esposo, Menón, en el primer acto, en el segundo asesina a su nuevo consorte, el rey Nino, y finalmente en el tercer acto es asesinada por su propio hijo, quien para quitarse culpas dice que ella se volvió paloma, tal mentira es semejante a la que Semíramis había dicho para quitarse la responsabilidad del magnicidio que ella había cometido. Así que al final la perversidad de Semíramis es castigada con cierta ironía, este procedimiento, por tanto, puede llamarse justicia poética. Con ello, podemos afirmar que a finales del siglo XVI es apreciable la modalidad de la justicia poética en comedias, tragicomedias y tragedias.

Por otra parte, el precursor de la teoría literaria en España, el humanista Alonso López, “El Pinciano”, en su obra *Filosofía antigua poética* (1596), en forma de diálogo, comenta y explica las ideas de Aristóteles en torno a la tragedia, pero de manera original se separa del Estagirita, para dividir las tragedias en patéticas y morales. Las primeras son las que describe Aristóteles en su *Poética*, típicas de Esquilo, en las que, como vimos, no hay justicia poética porque no hay protagonistas claramente buenos ni malos, y por lo tanto su final catastrófico despierta la conmiseración. La segunda especie de tragedia en la conceptualización de Pinciano es muy importante, por eso lo cito tal cual:

⁷² No se sabe los años en los que Virués escribió sus tragedias, pero algunos las sitúan alrededor de 1580, véase la introducción de Alfredo Hermenegildo de *La gran Semíramis / Elisa Dido*, pág 17.

La segunda especie, dicha *morata* o bien acostumbrada, aunque es de más utilidad, no de tanto deleite trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; *si es buena la persona* para ser *morata* la acción y que enseñe buenas costumbres, *ha de passar de infelicidad a felicidad*, y, passando assí, carece la acción del fin espantoso y misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la qual es tan importante a la tragedia como vemos en su difinición; y, *si es la persona mala*, para ser *morata* y bien acostumbrada la fábula, al contrario, *passará de felicidad en infelicidad, la qual acción traerá deleite con la venganza y con la justicia*, mas no con la miseración tan necessaria a la pathética. (Subrayado mío)

He aquí, en la tragedia *morata* de Pinciano, la doctrina de la justicia poética. Cabe señalar que admite esta clase de tragedia un final feliz en cuanto a la peripecia. Alonso López, siguiendo a Aristóteles, afirma que este tipo de obras no tiene tanto deleite trágico, pero acaso siguiendo la presión moral de su tiempo, enfatiza en que es de mayor utilidad. Si para Minturno el fin de la tragedia era *delectare, movere et docere*, para Pinciano la tragedia patética cumplía esos tres propósitos, mientras que la “*morata*” solamente efectuaba la intención educativa.

Hacia la justicia poética en la novela realista

Si bien, López Pinciano desde el siglo XVI enunciaba una preceptiva que claramente se puede identificar con la justicia poética y los autores empleara tal estratagema en sus obras⁷³, lo cierto es que este concepto no tuvo arraigo en la crítica hispánica, tan es así que el académico Frédéric Serralta en el 2005 escribió: “El concepto de justicia poética, como bien saben los estudiosos del teatro aurisecular, lo plasmó el eminente calderonista

⁷³ Américo Castro en el siglo XX concibió la doctrina del error, un concepto equiparable a la justicia poética en algunos puntos como la relación entre el error moral de un personaje y su consiguiente castigo, pero como enfoca tal doctrina a una obra tan compleja como *el Quijote* se vuelve problemática, sin embargo, valdría confrontar la justicia poética con la doctrina del error, que aparece en *El pensamiento de Cervantes*, pág. 123-144.

Alexander Parker en varios trabajos cuyo primer esbozo tiene ya casi medio siglo.”⁷⁴ Atribuirle la introducción de la justicia poética al hispanista inglés, más de cuatro siglos después de Pinciano, es una muestra de que la discusión sobre este tópico estuvo ausente en la crítica hispánica, a diferencia de la crítica inglesa, en la que se ha discutido a favor y en contra de esta preceptiva, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, por varios dramaturgos y críticos: Rymer, Dennis, Addison. Mientras que en la historia de la literatura española, aun cuando fueran discutidas las obras desde un punto de vista ético, no se utilizó tal concepción, sino hasta mediados del siglo XX, introducida por un hispanista inglés que seguía su propia tradición.

Sin embargo, a juzgar por la aparición de estas palabras en artículos periodísticos de España e Hispanoamérica, da la impresión de que se ha popularizado la *justicia poética* como expresión, no así como concepto literario, ya que hay críticas y resistencias a la implementación de este término. Por ejemplo, el estudioso Isaac Rubio ha escrito:

La llamada justicia poética es propiedad de Parker y tiene como referente sus creencias personales y su manera de leer los textos[...]. En un análisis integral del proceso creador en cuanto productor de sentido, ya no tiene que llamarse ni justicia poética ni nada. El concepto, tal y como lo utiliza Parker, es de escasa o nula validez crítica.⁷⁵

Por su lado, Serralta, con no menos dureza, dice:

el concepto no es verdaderamente operativo para ayudarnos a llevar a cabo el análisis de una comedia cualquiera. La idea de que el dramaturgo pueda fundar su tratamiento final de los personajes sobre criterios exclusivamente morales [...] me parece incongruente y poco compatible con mi propia percepción, más lúdica y menos filosófica, del fenómeno teatral.⁷⁶

⁷⁴ F. Serralta, «Hacia una teoría de justicia poética en el teatro de Lope», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, pág. 35

⁷⁵ *Ibid*, pág. 36.

⁷⁶ *Ibid*, pág. 37.

Por otra parte, para los propósitos de esta tesis es necesario aclarar si la justicia poética es pertinente más allá de la época en la que fue concebida y si trasciende al género dramático y por tanto aporta algo a la comprensión de las novelas realistas de finales del siglo XIX, especialmente a *La parcela* de José López Portillo y Rojas.

Es discutible la magnitud de la justicia poética durante los Siglos de Oro, Alexander Parker señaló que: “en la literatura, durante el siglo XVI español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio”. Serralta, por el contrario, menciona excepciones a esta norma, por ejemplo, cita *El tirano castigado* de Lope, ya que le parece que Teodoro al ser herido y desterrado obtiene “poco o ningún castigo”. En mi opinión, aunque no en todas las comedias de los Siglos de Oro exista justicia poética, sin duda, tal concepción era bastante generalizada. Además, creo que una buena forma de apreciar la utilidad teórica de la justicia poética es el artículo de Louise Fothergill-Payne, “La justicia poética de *La verdad sospechosa*”,⁷⁷ ya que descubre un sentido de la obra más profundo que interpretaciones anteriores en las que se consideraba un castigo el destino final de don García.⁷⁸

Asimismo es incuestionable que durante el clasicismo una gran cantidad de obras, no solamente las de teatro, fueron elaboradas siguiendo un patrón de justicia poética, incluso podríamos pensar que el extremo de esta tendencia –y en cierto sentido su negación- fue la novela del Marqués de Sade, *Justine, o los infortunios de la virtud* (1787), puesto que en ella la justicia poética se subvierte.

⁷⁷ Fothergill-Payne, Louise. “La justicia poética de *La verdad sospechosa*” en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3., pág. 884-888.

⁷⁸ Por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña acerca don García dice: “el autor sabe que habrá de castigarlo a la postre, y tiene estudiado el castigo, pero mientras tanto lo hace simpático”, lo cual sería una injusticia poética, que personalmente no creo que haya sido la intención de Juan Ruiz de Alarcón.

Sin embargo, en los tiempos posteriores el concepto de justicia poética fue cayendo en desuso al igual que otras categorías de la crítica, en parte por el surgimiento de la novela decimonónica, primero romántica, luego realista, que apareció como un fenómeno literario novedoso y además, en el caso del romanticismo, acompañado de la concepción “del arte por el arte”, es decir, concibiendo el valor artístico independiente de su valor ético o didáctico. Aunque especialmente en la novelística de Charles Dickens⁷⁹ se ha mencionado la utilización de un tipo de resolución de conflictos, en el que los villanos se ven acorralados por sus propias maquinaciones y de un modo irónico, puesto que son derrotados por los personajes menores, para Dudley Johnson:

Esta forma de justicia poética peculiarmente dickensiana conduce a un número de confrontaciones impredecibles pero conclusivas entre personajes de carácter tan asimétrico como Micawber y Uriah Heep, Sissy Jupe y James Harthouse, Pancks y Casby.⁸⁰

Se entiende que para el especialista en literatura inglesa, la justicia poética sin ningún problema puede ser encontrada en las novelas realistas y que además está ligada a la resolución de la obra y a la derrota de los villanos de un modo irónico, lo cual ocurre ya sea por caer en sus propias trampas o por ser vencidos por los más débiles.

En cierto sentido, el realismo se rebeló a la concepción romántica del arte por el arte, pero en ninguna de las dos corrientes abundan los desenlaces justos; especialmente en el realismo, la intención que prevaleció entre los escritores fue la de crear una sensación de verosimilitud, sin embargo, a diferencia de otras escuelas literarias, el realismo ofrece un punto de vista desde el cual los humillados y ofendidos son retratados en una dimensión protagónica, son los nuevos héroes, o en otras palabras, adquieren un estatus de dignidad que no había sido descrito en tiempos anteriores, es decir que en las

⁷⁹ Recuérdese que se ha escrito sobre la influencia de Dickens en López Portillo y Rojas, nota 39, cap. 1.

⁸⁰ D. Johnson, *Charles Dickens: una introducción a sus novelas*.

novelas realistas se manifiesta con claridad la conciencia moral de que es indiscutible la dignidad de las personas desposeídas; esto ha conducido a una nueva y distinta concepción de la justicia poética.

La justicia poética a partir de Martha Nussbaum

Recientemente, Martha Nussbaum, filósofa norteamericana, ha insistido en la relevancia de la literatura en la formación ética de la ciudadanía, en los procesos judiciales y en la economía. Todo ello, a través de lo que ella llama “la imaginación literaria”, esto es la identificación empática del lector con los personajes, especialmente en la literatura realista, la cual cumple un servicio cívico en la actualidad, semejante al que realizaba la literatura griega de la antigüedad:

Como los espectadores de las tragedias, los lectores de novelas comparten el trance de los personajes, experimentando lo que les sucede como si tuvieran su mismo punto de vista, y también piedad, algo que trasciende la empatía porque supone que el espectador juzga que los infortunios de los personajes son graves y no han surgido por su culpa.⁸¹

En lo que Nussbaum argumenta podemos notar raíces aristotélicas en lo que respecta a la identificación del público y la audiencia. Considera la filósofa que las tragedias motivaban a los ciudadanos de la antigua Grecia que se identificaran con mendigos, exiliados, generales y esclavos, los cuales bien podría llegar a ser, pero también con quienes jamás podría llegar a ser: “como un troyano, persa o africano, o una esposa, hija o madre.”⁸² Cabría cuestionar esta aseveración, puesto que las acciones comunes, con las que muy fácilmente se podrían identificar los asistentes, estaban reservadas a la comedia, en otras palabras, en las tragedias los protagonistas eran

⁸¹ M. Nussbaum, *Justicia poética*, pág. 100.

⁸² M. Nussbaum, *El cultivo de la humanidad*, pág. 131-132.

personajes extraordinarios, la cotidianidad no tuvo un aura artística sino hasta la época realista.

Por otra parte, también es rastreable en Nussbaum cierta influencia de Platón, en tanto que promueve la literatura, no como un fenómeno en sí, sino como función, como un medio para la educación sentimental. Lo cual, al repasar la historia del influjo platónico durante el medievo, puede despertar una sensación de precaución, puesto que los linderos de la intolerancia y la censura no están lejos de la concepción de la literatura como un mero medio educativo. No es casual que al menguar el absolutismo y sus instituciones censoras, los escritores en un ambiente de mayores libertades, decidieran ser menos educativos, o bien, serlo sólo secundariamente, poniendo en primer lugar el sentido artístico.

De cualquier forma, lo más destacable es que Nussbaum, sin cortapisas, considera que la novela realista es equiparable a la tragedia griega en cuanto a su función educativa por el hecho de que ayuda a la identificación empática, y tal cosa la consiguen las novelas haciendo visibles a personajes que representan a los invisibles de la sociedad.

Conviene destacar que lo que Nussbaum considera “imaginación literaria” o “narrativa”, ha dado pie a algunas concepciones que se han difundido como “justicia poética”. Es el caso de Rosalío López Durán, catedrático de Derecho, que le da un significado de sensibilización artística.⁸³

Ahora bien, el significado que se le puede dar al término *justicia poética* a partir de la lectura de Martha Nussbaum, está desligado de la tradición de este concepto y de

⁸³ R. López Durán “El uso del concepto de «justicia poética» como una especie de educación sentimental en el derecho”.

su reciente empleo entre especialistas de los Siglos de Oro. Una concepción proviene de la *Poética* de Aristóteles y la otra de la *República* de Platón. Quizá es posible hacer una síntesis de ambas concepciones, ya que abordan las obras desde puntos de vista diferentes, es decir, no de un modo excluyente. Sin embargo, por claridad, solamente utilizaré el término *justicia poética* para referirme al procedimiento, estrechamente vinculado al desenlace, mediante el cual hay un vuelco de fortuna, ya sea positivo o negativo, para los protagonistas de una obra literaria. Mientras que el despertar de la empatía y cualquier otro sentimiento semejante a la compasión, la piedad o la admiración, será, tal como lo llama Nussbaum, *imaginación literaria*.

Precisiones sobre la justicia poética

En lo personal, considero necesario puntualizar algunos aspectos de la justicia poética para que su caracterización y, sobre todo, su empleo en esta tesis, no sea difuso. La he llamado teoría, concepto, mecanismo, artilugio, procedimiento, tópico, pero a mi juicio lo más conveniente es considerar a la justicia poética una relación a nivel diegético entre la caracterización de un personaje y el desenlace de la anécdota en la que participa, bajo la mediación de un narrador y/o un autor implícito.⁸⁴

En otras palabras, no pienso que sea indispensable buscar la moral extradiegética, que rodee a la obra literaria, para reconocer y valorar la justicia en el destino de un ente ficticio, es decir, dentro del mundo alternativo creado por el autor es posible apreciar una moral, cierto código ético que al violarlo acarrea consecuencias funestas, o bien, al cumplirlo atrae recompensas.

⁸⁴ Me baso principalmente en los conceptos propuestos por W. Booth, en *The Rethoric of Fiction*, pero también en la discusión sobre este términos de Schmid: "Implied Author", en *The living handbook of narratology*.

Asimismo, considero importante hacer énfasis en la mediación narrativa, ya que la caracterización de un personaje no es inocente ni objetiva, sino que siempre es enunciada desde cierto punto de vista, o sea, el narrador describe las características de otro ente de ficción y relata sus acciones según su visión, lo cual puede estar bajo el velo de una ideología, aun cuando lo que relate sean sus propias acciones y retrate sus propias cualidades. Un narrador no deja de ser un personaje, *sui generis* ciertamente, que incluso cuando sea omnisciente selecciona a conveniencia hechos y rasgos del ambiente y de los otros personajes.

En el caso del teatro, evidentemente, no podemos en sentido estricto concebir un narrador, pero sí resulta válido pensar en un autor implícito que al delimitar actos, seleccionar escenas y proponer diálogos está dirigiendo la atención de los espectadores hacia cierta recepción de la trama, cierta valoración de los personajes y cierto sentimiento final en el desenlace.

Entonces, asumiendo que el narrador determina la caracterización de los personajes y el autor implícito los vuelcos de fortuna, así como el segmento de la historia en el que se enmarca el principio y fin de la anécdota narrada; la justicia poética implica una relación coherente entre lo que el narrador describe de cierto personaje y lo que el autor implícito selecciona como elementos de la trama. Si no hay suficiente y sustentada coherencia entre narrador y autor implícito no puede haber justicia poética.

Cabe señalar, que no solamente el protagonista o el antagonista son susceptibles de recibir justicia poética, sino que cualquier personaje puede participar de ella. Por otra parte, como la justicia poética no implica una moral extradiegética, se sigue que no necesariamente conlleva una enseñanza moral ni que sea éticamente conveniente, sino que la justicia poética es un resultado posible de la coherencia literaria, la cual puede

identificarse con la verosimilitud para Aristóteles. La conveniencia moral de una obra literaria no depende en exclusiva de la intención del autor, sino de que el lector participe en la construcción del significado, además juzgar la conveniencia moral no deja de tener un matiz ideológico y subjetivo, lo cual en cierto sentido compete a los moralistas.

Una obra sin justicia poética puede de otra forma contener enseñanzas morales, o bien, generar un aligeramiento de las pasiones, como pensaba Aristóteles, y con ello una sensación placentera.

Con base en todo lo anterior, vale preguntar una vez más por la validez y utilidad de la justicia poética para el análisis y la comprensión de cualquier obra y, en lo particular de *La parcela*. Por tanto, si pensamos la justicia poética como resultado de la coherencia narrativa y no de la moral, significa que al rastrearla en determinada obra, no se pretende hallar un faro ético, sino un testimonio de habilidad escritural, una prueba de oficio literario, una técnica, es decir, sería un criterio más para la valoración de un texto literario, lo cual es competencia de la crítica.

Desde un punto de vista teórico, la justicia poética ayuda a explicar la satisfacción o insatisfacción del lector con respecto al desenlace de cierta historia, o sea, esencialmente es un concepto teórico de utilidad para entender la recepción de las obras, y además, como está imbricado con otros conceptos, al ser analizada, la justicia poética contribuye al esclarecimiento de otros términos teóricos.

Aunada a su utilidad en la crítica y en la teoría literarias, la justicia poética, al ser examinada históricamente, como ha sido parte de la intención en este capítulo, puede iluminar causas y consecuencias de los avatares de las corrientes literarias.

Finalmente, acerca de *La parcela*, puede notarse que la discusión sobre el sentido de la obra depende en buena medida de su desenlace, y el significado del desenlace se relaciona con la justicia poética, por ello en el siguiente capítulo se citarán los juicios más relevantes que ha suscitado esta novela y, posteriormente, se hará un análisis de la justicia poética presente o ausente en la obra.

Justicia poética en *La parcela*

...la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos mexicanos no son más dueños que del terreno que pisan...

Emiliano Zapata

En este capítulo será analizada *La parcela*, con base en el concepto de *justicia poética* con la intención de comprender y explicar el sentido de la obra.

Hay una característica en la novela de *La parcela* que ha sido destacada por diversos estudiosos de un modo semejante: Arias Campoamor la llama “la lógica de su arquitectura”,⁸⁵ según Francisco Durán⁸⁶ es “la perfección de su estructura” y a juicio

⁸⁵ J. F. Arias Campoamor, *Novelistas de Méjico: esquema de la novela mejicana*, pág. 76.

⁸⁶ En el prólogo a *La parcela* (1979). Pág. XV

de Yleana Rodríguez “su factura meditada”⁸⁷. Las tres aseveraciones apuntan hacia la misma cualidad, es decir, la organización armónica de los elementos que componen la novela; son juicios que comparto y que considero conveniente destacar porque implican que esta novela no fue hecha improvisadamente, sino por el contrario, con calma y cuidado, en suma, con plena intención de su creador.

Para explicar cómo es la elogiada organización de *La parcela* serán analizadas cuatro esferas de conflicto: el legal, el romántico, el realista y el político. Las cuatro serán examinadas a partir del concepto de justicia poética, que explicamos en el capítulo anterior. También, por último, retomaremos el prólogo que López Portillo y Rojas hizo de su novela para contrastar sus intenciones con el resultado que logró.

En la esfera principal de la historia, dos hacendados pugnan por un terreno: don Pedro Ruiz y don Miguel Díaz, el primero, humilde y trabajador; el otro, enceguecido por la envidia y la ambición. En segundo plano, sus respectivos hijos, Gonzalo y Ramona, tratan de continuar su noviazgo a pesar del pleito entre sus padres; aunque el tono de este conflicto es romántico, tal romanticismo se diluye un poco por el tono humorístico del cortejo entre Estebanillo y Chole, personajes secundarios que adquieren cierta relevancia para unir a Gonzalo y Ramona.

Por otra parte, en la tercera esfera de conflicto aparece cierto carácter épico que permite vislumbrar la violencia social en el campo: la pelea a machetazos entre Roque Torres y Pánfilo Vargas, de la que surge una amistad entre ellos. Sin embargo, posteriormente ambos se convierten en víctimas de Miguel Díaz y de Santiago Méndez, presidente del ayuntamiento, quien sostiene una disputa por el poder, anterior a la trama de la novela, con Carlos Figueroa, el otro político de la historia; tales disputas por el

⁸⁷ Y. Rodríguez, Op. cit. pág. 87.

poder público, apenas narradas en la novela, constituyen la cuarta y última esfera de conflicto en este análisis.

La esfera legal: los abogados

En *La parcela* hay un juicio entre Pedro Ruiz y Miguel Díaz por un terreno que está en los linderos de sus respectivas haciendas. Este conflicto es el hilo conductor de toda la novela y el desencadenante de los otros conflictos. Implica directamente, además de los propietarios, a los litigantes: al licenciado Muñoz y a Jaramillo, éste último es a quien el narrador acusa de *Deus ex machina* de la trama, es decir, le atribuye la responsabilidad de haber convencido a Miguel Díaz de enemistarse con su compadre y hacerse del Monte de los Pericos, y con ello, iniciar todos los conflictos.⁸⁸

Es evidente que hay un juego de contrastes entre Pedro Ruiz y Miguel Díaz, así como entre los abogados, es muy posible que López Portillo y Rojas con estas oposiciones pretendiera que la simpatía del lector se inclinara sin titubeos hacia un bando. Comencemos por los abogados.

El abogado Crisanto Jaramillo es descrito en su fisonomía como “un zorro astuto y burlón, capaz de jugarle una mala pasada al Santo Padre” (p. 196). En este sentido, aunque en un tono no muy serio el narrador indirectamente lo equipara con el Diablo. Por otra parte, a pesar de señalar su inteligencia, lo aleja del mundo letrado al declarar que “no sabía gran cosa de jurisprudencia”, lo cual es comprensible por su inclinación a no leer ni estudiar:

⁸⁸ *La parcela* (1978) pág. 238. Todas las citas serán tomadas de esta edición.

Jaramillo decía que para qué quería libros, que no servían para nada; que los pleitos eran juegos de azar en que ganaba el que tenía mejor suerte y no la razón o la ley de su parte; y que él, que nunca estudiaba ni leía, les había sacado el pie adelante varias veces a los abogados más encopetados de la capital. (p.196).⁸⁸

Entonces, además de corrupto, “fortísimo en todo linaje de tretas” (p. 196), era cínico y también semejante a don Miguel Díaz en el desprecio de la cultura libresca, en la falta de escrúpulos y en su ambición económica. Hay un hecho más en el que el licenciado Jaramillo actúa en favor de la causa de Díaz: cuando despierta los celos de Gonzalo en el capítulo XVI, acción sin un motivo aparente, que revela la tendencia de este personaje a la malignidad y su proclividad a causar conflictos.

Por otra parte, el desenlace del juicio sobre el Monte de los Pericos a Jaramillo lo deja indiferente, es decir, no hay un vuelco de fortuna, ninguna evolución en su carácter ni en las acciones que acostumbra, pues cuando Miguel Díaz lo despide, el abogado simplemente se aleja y el narrador nos muestra un poco de sus reflexiones: “-Es un asno –decía por el camino pensando en don Miguel--, me ha dado la coza; no podía ser de otro modo. Pero fue manso por mucho tiempo y me permitió cabalgarle...”(p. 332). En otras palabras, para él no era relevante ganar o perder el juicio, sino obtener la mayor cantidad posible de dinero de don Miguel Díaz. Lo mismo puede decirse de Enrique Camposorio, otro abogado que despreciaba el estudio y la aplicación certera de las leyes para lograr la justicia.

El narrador presenta al juez Camposorio como otro personaje lleno de vicios: jugador, bebedor, mal hijo y, quizá lo que más ofende al narrador, malinchista y afrancesado. Dice: “Uno de los rasgos distintivos de aquel europeo nostálgico, era el profundo desprecio con que veía a su patria”. Los europeos nostálgicos seguramente proliferaron durante el Porfiriato, tanto en los puestos gubernamentales como en los ambientes artísticos, buscando instaurar la ideología de que todo lo francés era mejor

que lo nacional, alejándose así del discurso que habían enarbolado los liberales durante una buena parte del siglo XIX.

En la época en la que fue publicada *La parcela*, aparentemente había un país en calma y los sectores dominantes de la población identificaban su prosperidad con la de toda la nación. En 1895, por primera vez en México, se equilibró el presupuesto y se obtuvo un superávit, asimismo se cubría puntualmente el pago de la deuda externa, sin embargo, se incrementaba el endeudamiento.⁸⁹ Esto quiere decir que quienes administraban la nación procuraban cumplir con los gobiernos extranjeros y al mismo tiempo hacían más dependiente económicamente a nuestro país; lo peor es que la dependencia económica devenía en ilegalidad, servilismo oficial y una humillante falta de soberanía. A propósito de esto, el periodista Fernando Benítez retomó una anécdota contada originalmente por Luis Cabrera que ilustra la descomposición del sistema jurídico durante el Porfiriato, de la cual personajes como Camposorio y Jaramillo son reflejos:

Cabrera recuerda el litigio de ciertas minas entre un mexicano y un norteamericano ya fallado por la Suprema Corte en favor del primero. Viéndose perdido, el norteamericano otorgó a un abogado de su país el 50% del negocio, éste se hizo de una carta de recomendación del presidente Taft para el general Díaz y “el foro fue testigo del caso más vergonzoso de su historia, pues el tribunal supremo deshizo precipitadamente todo el procedimiento pisoteando la cosa juzgada”.⁹⁰

El grupo de los científicos, al que bien podría pertenecer Camposorio, despreciaba al pueblo inspirado en cierto positivismo mal entendido y entregaba los bienes de la nación a empresas extranjeras. Frente a los indígenas, los científicos se sentían superiores y frente a los extranjeros, inferiores. Eran, pues, pasto abundante para la psicología del mexicano que se desarrollaría décadas más tarde.

⁸⁹ J. Brom, *Esbozo de historia de México*, pág. 226.

⁹⁰ F. Benítez, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana: I. El Porfirismo*, pág. 33-34.

Cabe mencionar, que el afrancesamiento durante el Porfiriato también tiene otra cara que no es oprobiosa como la relacionada con la administración de Yves Limantour, sino admirable: el modernismo, corriente literaria con la que, posiblemente, López Portillo y Rojas no se sentía identificado ni atraído y tal vez algo receloso, de tal modo que el afrancesamiento de aquella época, personificado en Camposorio, es ridiculizado en *La parcela*, y es acaso eso uno de sus mayores aciertos humorísticos.

También algo ridículo resulta el abogado Gregorio Muñoz, pero a diferencia de los otros, es descrito como un hombre honesto, cuya flaqueza consistía en ser “un tanto campanudo y ampuloso” (p. 225). Al describir a este abogado, López Portillo y Rojas deja traslucir su erudición en el campo del Derecho y su pasión por éste:

aunque el señor Muñoz se había consagrado con todo el ardor que le era peculiar, al estudio de los *Códigos* [...] no sentía hacia ellos la ternura que le inspiraban los antiguos españoles, desde el *Fuero Juzgo* hasta las *Ordenanzas de Bilbao*, a través de las *Partidas* y de ambas *Recopilaciones*. (p. 224)

Asimismo, me parece destacable el discurso sobre la abogacía, ligada al concepto del mundo letrado y la consecuente impartición de justicia, que contrasta fuertemente con la actuación de los otros abogados de la novela, solamente interesados en ganar dinero:

Grandísima y nobilísima es —dijo— la profesión del abogado, señores. Defender la justicia, sacar la espada en favor del débil, sostener el imperio de la ley, batallar en favor del orden y de la paz sociales... ¿qué puede haber más digno y glorioso en la labor humana? (p. 249)

En este discurso hay cierto eco quijotesco, sin embargo, el orden y la paz son banderas más propias de los reaccionarios que de los quijotes. El orden y la paz eran blasones de la dictadura porfirista; la paz y el orden fueron durante más de treinta años

muros que se opusieron a la verdadera impartición de justicia y al derecho a ejercer la libertad.

A pesar de que es una especie de caricatura de la erudición, el licenciado Gregorio Muñoz es acaso el personaje de *La parcela*, más parecido al autor, tanto por pertenecer al mundo letrado como por esa tendencia retórica de usar superlativos para engrandecer lo que le interesa destacar aunque resulte innecesario tal recurso. Los otros dos abogados son casi demoniacos, pero ninguno de los tres experimenta alguna transformación a lo largo de la novela y así, sin vuelcos de fortuna, no puede haber justicia poética. En suma, la aparición de estos abogados, pese a la buena resolución del conflicto, deja una impresión de que el sistema de impartición de justicia era pernicioso. El narrador, consciente del funcionamiento real de las instituciones, escribe:

El honorable tribunal tenía costumbre de tardar meses y aun años para dictar sus resoluciones, por sencillas que fuesen. Así que el pasmo de la sociedad ante celeridad tan inaudita fue tan grande, como el que sentiría el que viese correr a una tortuga con la ligereza de un caballo árabe. (p. 311)

En buena medida, lo anterior significa que el narrador sabe que la justicia conforme a derecho no era común, por lo que su narración acerca del conflicto legal roza la inverosimilitud. En suma, ofrece un desesperanzador panorama de la legalidad en México, pues aun cuando se resolvieran fortuitamente con justicia algunos conflictos legales, la generalidad de los casos sería susceptible de resoluciones injustas, ya que se entiende que los abogados corruptos, Camposorio y Jaramillo, continuarían envileciendo su profesión. En conclusión, los abogados, los villanos de esta obra, no participan de la justicia poética, pues quedan impunes.

Los hacendados

Ahora bien, uno de los *héroes* de la obra es un terrateniente: don Pedro Ruiz. Este personaje, como la etimología de su nombre revela, se mantiene como una piedra a lo largo de prácticamente toda la novela, aunque al final se “ablanda”. El narrador lo describe y caracteriza desde primeras líneas como un hombre diligente, sin refinamiento y de escasas palabras. Un poco después hace el retrato detallado:

Don Pedro Ruiz, en cuanto a lo físico, no valía gran cosa. Pequeño de estatura, trigüeño de color, y un tanto grueso, parecía un humilde sirviente de la casa; nadie, al verle, hubiera creído que era el propietario de aquel vasto inmueble y de aquel rico ingenio. Descendiente de un antiguo cacique de Citala, tenía en el rostro los rasgos característicos de la raza indígena. (p. 15)

Si destacamos los enunciados “en cuanto a lo físico, no valía gran cosa” y “tenía en el rostro los rasgos característicos de la raza indígena”, podría adjudicársele al narrador la acusación de racismo, pero también podría pensarse que en vez de estar reforzando un estereotipo discriminador, el autor implícito lo está subvirtiendo al presentar un hacendado con rasgos indígenas e introduciéndolo en otra esfera social. Por otra parte, acerca de su carácter, el narrador dice:

Su voluntad era inflexible. Cuando tomaba una determinación, nunca cejaba. Perdonaba a los sirvientes dos o tres faltas; una vez enfadado, los lanzaba de sus dominios, sin que hubiese consideración ni súplica que le hiciesen ablandarse[...] no toleraba que en ningún caso se desobedeciesen sus mandatos o se le hiciese la más pequeña objeción. (p. 17)

En el ámbito íntimo de Pedro Ruiz, el narrador cuenta que era de cuna humilde y que se casó con una mujer que murió al dar a luz a su único hijo; a pesar de enviudar a los veintidós años: “Nunca volvió a casarse ni pensó más en mujeres; vivió desde entonces consagrado al culto de la muerta” (p. 17). Una afirmación un tanto hiperbólica, cuya intención debe ser para resaltar el carácter de piedra que tiene Pedro Ruiz.

En cuanto a los negocios, Ruiz es un personaje muy representativo de la prosperidad que se presumía en el cenit del Porfiriato, puesto que con los ocho o diez mil pesos de la difunta compró “un terrenito”, donde *sembró* caña, como tuvo éxito fue extendiendo sus posesiones. El narrador menciona que gracias a la llegada al pueblo del ferrocarril --la transformación emblemática del Porfiriato--, aumentaron las ganancias de Ruiz, también la voz narrativa alude a otro de los orgullos del régimen porfirista, la industrialización: “levantó una gran fábrica de azúcar, donde instaló una maquinaria moderna”(p. 18). Conviene destacar que el narrador ofrece una visión muy parcial del funcionamiento de la economía y asimilable a la propaganda porfirista, puesto que no considera que tal enriquecimiento se deba en gran medida al bajo salario de los campesinos, incluso vale señalar el desplazamiento de las acciones que llevan a cabo los empleados a nombre del patrón: “levantó, instaló, sembró” en lugar de la forma plural: quien tiene dinero, recibe el crédito.

Concisamente, don Pedro es un personaje simbólico, a mi juicio, representa la firmeza de las convicciones, la dureza del esfuerzo y la rigidez del viudo, en suma, como se establece en una de la páginas finales: “Tenía Ruiz los defectos de sus mismas cualidades; era una roca”(p. 379)

Con tal carácter se explica su desenvolvimiento a lo largo de la trama: su decisión de recuperar por la fuerza el Monte de los Pericos, su alejamiento de los políticos del pueblo y su modo paciente de esperar a que por la vía legal se alcanzara una solución pacífica a su conflicto; característica ésta que le da un semblante moderno dentro de las premisas del porfiriato. Sin embargo, su ablandamiento final resulta una transformación sorpresiva e injustificada por la velocidad con que ocurre, que incluso parece inverosímil.

En contraste, su compadre y rival, Miguel Díaz, es descrito como portador de un fenotipo distinto: “esbelto talle, blanca y sonrosada tez, grandes y bellos ojos [...] el pelo castaño y larga la barba rizada”(p.20). Es muy posible que el autor quisiera darle una fisonomía europea y al mismo tiempo conseguir que tal fisonomía quedara disociada del prestigio cultural, que por entonces tenía, y mostrar que tanto un indígena como un europeo podían ser obcecados e incultos:

Tenía, en fin, don Miguel, un aspecto avasallador. Callado, era verdaderamente majestuoso; pero visto por su parte síquica, era un pobre hombre, que no alcanzaba más allá de sus narices. Tan descuidado en su educación como don Pedro, no tenía la perspicacia como éste, ni reflexión ni buen criterio; todo lo veía al través de un velo confuso, sin formar idea clara de cosa alguna. (p. 20)

Asegura además que si no hubiera sido por la herencia no se habría enriquecido. En cierto sentido, en lugar de caracterizarlo como un hombre malvado, queda descrito como un ser incompetente. Así, el punto de vista desde el que es juzgado ofrece la posibilidad de que despierte cierta lástima a pesar de que sea un hombre poderoso. Sin embargo, el narrador no se acerca a la perspectiva interior de Miguel Díaz, salvo en las últimas páginas, lo cual hace que sea muy difícil para el lector sentirse identificado con este personaje y sólo se le juzgue por sus malas acciones. Aunado a esto, sus episodios de violencia contra su compadre, sus criados y su hija, lo hacen lucir más peligroso que como dicen las descripciones del narrador, por ejemplo en el capítulo IX, luego de enterarse de que su hija platicaba con Gonzalo por el balcón, Díaz se encoleriza desproporcionadamente e intenta chantajear a Ramona para que rompa sus relaciones con su novio, como no lo consigue termina gritando iracundamente:

Te obligaré a hacer, a pesar tuyo, lo que no quieres voluntariamente. ¡Me quitaba el nombre si no lo consiguiera! No quiero que haya nada de común entre esa gente y nosotros. Que su sangre no se mezcle con la mía, porque se aborrecen la una a la otra. Si supiera donde tienen ustedes la de la familia Ruiz, se las sacaba de las venas. (p.128)

La actitud de Díaz es irracional, extremista y fuera de toda proporción. La opinión que su esposa tiene de él es significativa:

Es muy bueno; pero cuando da en una cosa, ni quien se la quite de la cabeza. Ya ves como se conduce conmigo. Me quiere; pero no le gusta que le contradiga, y tiene la idea de que he de hacer lo que me mande sin chistar, sea lo que fuere [...] Ha de hacer todo lo posible por desbaratar tu matrimonio. ¡Sabe Dios de qué medios se valga! (p. 130)

Ante tales comportamientos, calificarlo como “muy bueno” no parece congruente, aunque sí es verosímil que en el discurso de una mujer de finales del siglo XIX, el machismo no sea mal visto, sino incluso justificable. Por su parte, el narrador de algún modo también lo disculpa, por ejemplo, un poco antes de que Díaz se resolviera a pedir el asesinato de Roque, se dice: “Don Miguel estaba ciego, y no escuchaba la voz de la conciencia. Era su cólera una tempestad que apagaba las honradas voces de su alma” (p.336). Si el lector se deja guiar por el narrador y cree sin chistar que las voces del alma de Miguel Díaz son honradas, estará creyendo en algo que no aparece en la diégesis, pues en toda la novela no es apreciable un verdadero gesto de bondad u honradez. Sin embargo, la idea de que, independientemente de sus acciones deshonestas, en el fondo es bueno, es la que permite la reconciliación final entre las familias, lo cual aunque sea aceptablemente realista, se aparta de la justicia poética, no solamente por una cuestión moral, sino por una incongruencia entre las acciones y su descripción. Si la bondad de Díaz fuera narrada con más situaciones íntimas el personaje, en lugar de simplemente describir momentos aislados, la recepción del lector cambiaría; pero antes de suponer que existe una impericia por parte de López Portillo y Rojas, habría que aquilatar el apresurado final con los juicios de los estudiosos sobre la buena organización de la obra, mencionados al principio del capítulo.

Por otro lado, la disputa y apropiación del Monte de los Pericos era injusta, pero además absurda: no había posibilidades de que Díaz obtuviera ese terreno legalmente.

Al mismo tiempo, la intención de que su hija no se casara con Gonzalo y sí con Luis Medina, también era una derrota anunciada, pero el peor error que cometió Miguel Díaz fue participar en el crimen intelectual de Roque Torres; si bien se arrepiente un poco después, esa terrible acción queda sin castigo. Conviene citar las palabras del narrador en el penúltimo capítulo, cuando a diferencia de todos los anteriores, focaliza a Miguel Díaz, con lo que intenta probablemente el autor implícito que el lector sienta un poco de empatía por este personaje y termine por aceptar el desenlace reconciliatorio:

No era tan perverso en el fondo, sino más bien aturdido, tenaz y soberbio. Habíase criado en la atmósfera feudal del campo, donde se adquiere el hábito de guardar poco respeto *a ciertas garantías individuales*, y no era escrupuloso en el uso de su autoridad. Varias veces había castigado a sus mozos por propia mano, lanzándolos de sus tierras, prendiendo fuego a sus chozas, encerrándolos en las trojes y poniéndolos en el cepo; pero, hasta entonces, jamás había atentado contra la vida de ninguno. Llenábase de espanto y remordimiento, al pensar que había puesto el pie en esta pendiente resbaladiza. En vano traía a la memoria el recuerdo de otros hacendados homicidas de gente rústica; por más esfuerzos que hacía, no lograba tranquilizar su conciencia. (p. 384, énfasis mío)

Sin duda, el narrador minimiza las garantías individuales, dado que las acciones descritas son mucho más que faltas de respeto a la libertad y a la dignidad humanas, también es posible que justifique la ignorancia de Miguel Díaz, que no conocía el orden legal del mundo letrado. Para colmo, queda claro que Díaz se arrepiente exclusivamente del asesinato, pero no así del resto de castigos y humillaciones que había llevado a cabo como hacendado sobre sus peones. Más adelante, cuando encuentra a la viuda de Roque Torres piensa en restaurar las desgracias que había causado, sin embargo, no piensa en recibir un castigo, a pesar de comprender que no puede restaurar la orfandad que ha provocado:

Les daría una casita en el pueblo para que vivieran, y una mesada para que se mantuviesen. A los niños les compraría vestidos nuevos, los pondría en la escuela y les

daría juguetes para que se divirtieran... pero ¿cómo les indemnizaría la pérdida de su padre? (p. 390)

Finalmente, cuando su compadre destruye la evidencia de su complicidad criminal y se reconcilian, es difícil para un lector contemporáneo considerar justa la resolución narrativa, es decir, que no se podría creer actualmente que el desenlace tenga lo que denominamos justicia poética, especialmente en México, donde la impunidad de los poderosos ha sido una constante laceración de la vida pública.

Lo que ocurre al final de *La parcela* en nuestro país es indignantemente verosímil: se llega a un acuerdo al margen de la ley, se soslayan los derechos de los pobres y por una transacción política se evita que un adinerado termine en la cárcel. Tales acciones no han sido exclusivas del Porfiriato, sino que se han repetido constantemente en los gobiernos posrevolucionarios, sin embargo estas acciones son parte del contexto de la obra de López Portillo y Rojas, cabría preguntarse entonces ¿si en otro contexto habría justicia poética? Y la respuesta también sería negativa. Para que la hubiera también tendría el narrador que haberse acercado a la perspectiva de Miguel Díaz de una manera empática, y como tal cosa no ocurre, salvo muy brevemente al final, la restauración de la tranquilidad en el desenlace es una injusticia.

La esfera romántica: los novios

En *La parcela* hay dos historias de amor: una es romántica y la otra humorística. En la primera los protagonistas son Ramona y Gonzalo, jóvenes que mantienen una relación desde su infancia; cabe mencionar que eran primos segundos, por ello convivieron mucho tiempo desde niños, además parecía que sus padres estaban de acuerdo en que fueran esposos en el futuro: “cuando aún no eran ricos y estaban ligados por vínculos de

sincera amistad, llegaron, acaso, a pensar en la conveniencia de que se amaran aquellos niños” (p. 47). El hecho de que el narrador señale el contexto de la riqueza es relevante, pues, los problemas en la relación de Ramona y Gonzalo están enmarcados por un conflicto económico. La conciencia del dinero que manifiesta el narrador provoca que la historia de estos personajes no sea puramente amorosa, a pesar de que sí aparezcan rasgos románticos muy claros como el idealismo y el sentimentalismo.

A partir del capítulo III, en una especie de paréntesis de la historia principal, el narrador comienza a contar la historia de Ramona y Gonzalo, dice que llevaban siete años de noviazgo, que en los últimos dos ya habían pensado en casarse, pero por las desavenencias entre sus padres habían postergado el matrimonio. Al final de la obra, al ya no tener obstáculos para casarse y, al cabo de un tiempo, Gonzalo podría ser el dueño de ambas haciendas.

Valdría preguntarse si esta conciencia de su futura herencia es la que lo impulsaba a aconsejarle a su padre que renunciara al Monte de los Pericos, la parcela de la discordia:

-Supongamos –replicó don Pedro con viveza--, supongamos que valga menos de mil, menos de quinientos, menos de cincuenta... ¿qué tenemos con eso?

-Que no costea tengan ustedes disgustos por tan poca cosa...

-¡Y cómo lo puedo evitar, si mi compadre es el que me busca ruido! No hago más que defenderme.

-Hay un medio –articuló Gonzalo con timidez.

-¿Cuál? –preguntó Ruiz con impaciencia.

-Dejárselo –concluyó el joven con voz insegura. (p. 36)

La timidez y la inseguridad en lo que Gonzalo dice es la contraparte de la virtud que el narrador le atribuye: “Los sentimientos nobles, levantados y afectuosos del corazón del joven, mostrábanse en toda su generosa expansión, en su amor a don

Pedro.”(p. 29) En otras palabras, su principal virtud consiste en ser un buen hijo, en ese sentido, como personaje de novela, permanece a la sombra del padre, al grado de que su formación revela los ideales de éste, los cuales consisten en aprender las labores propias de un terrateniente: conocimientos de agricultura, de ganadería y del funcionamiento del ingenio azucarero, a pesar de haber conocido el mundo letrado por los estudios que realizó.

Por otra parte, su amor por Ramona, si creemos en la narración hiperbólica, es su razón de ser:

No había pensamientos en su cerebro ni latido en su corazón, que no convergiesen hacia ella; [...] Estudiaba para ser aplaudido por ella; trabajaba para acrecentar su caudal y ofrecérselo a ella. Pensando en ella, mandábase hacer trajes elegantes, y encargaba a la ciudad sombreros lujosos, y se afeitaba con esmero y se hacía cuidadosamente el lazo de la corbata. Todo por ella y para ella. (p. 65)

En este fragmento queda explícita una visión romántica, es decir, la idea de que el amor tiene preponderancia sobre el resto de las acciones humanas. Aunque nuevamente conviene destacar que este amor implica un estatus, por eso, los trajes elegantes, los sombreros lujosos; no se trata solamente del arreglo personal, sino de demostrar la pertenencia a cierta clase social. En ese mismo sentido podríamos pensar el hecho de estudiar como un adorno intelectual para ser más atractivo a los ojos de su novia.

Por su parte, Ramona es la encarnación de cierto ideal femenino: “suavidad extremada, sencilla y natural en el trato, alegre y comunicativa en palabras”. (p. 47) En buena medida, su personalidad está definida por las reacciones que provoca: “daba pena, sin comprenderlo, ser rudo y malévolo delante de ella” (p. 48). Sin embargo, su padre fue bastante rudo y malévolo con ella, es decir, que en esta descripción, como en otros retratos de la novela, hay una tendencia a exagerar las virtudes, con lo que nuevamente surge una divergencia entre las palabras del narrador y la trama. En

realidad, la participación de Ramona es sumamente discreta, pues es un personaje pasivo, cuya actuación transcurre, como en el caso de Gonzalo, bajo la sombra del padre.

Los dos episodios más intensos entre Ramona y Miguel Díaz, su padre, ejemplifican el dominio que él ejercía sobre ella, así como las muy rígidas reglas que en aquella época dominaban en ciertos lugares del país. Por ejemplo, en el capítulo IX, una vez que Ramona ha cerrado la ventana en la que platicaba con su novio, es asediada con preguntas iracundas de parte de su padre:

En esto entró doña Paz.

-¿Qué hay? –dijo asustada al ver llorar a su hija- ¿pues qué ha sucedido?

-Sucede –contestó Díaz- que esta palomita, que esta mosquita muerta estaba hablando con el novio por la ventana, como una de tantas muchachas locas del pueblo. (p. 122)

La furia de Miguel Díaz ante un hecho en apariencia inocuo, indica bien su carácter explosivo, pero sobre todo muestra que la *suavidad extremada* de Ramona no le era útil en todas las ocasiones para defenderse de la rudeza exterior. En cierto sentido, la docilidad era el arma de Ramona, pero su padre mostrando astucia le tiende una trampa en la que ella fácilmente cae:

-Sólo de un modo te perdono y quedo contento: que hagas lo que te mande.

Pensó la joven que iba a decirle no volviese a hablar con Gonzalo por la ventana, y le contestó con **lealtad**:

-Te prometo lo que quieras, con tal que me perdones.

-¿Lo que yo quiera?

-Sí, papacito.

-Ya lo oyes, Paz, me promete hacer lo que yo quiera.

-Sí, ya lo oigo.

-Pues bien –prosiguió don Miguel con tono imperioso-: corta tus relaciones con Gonzalo. (p. 124, subrayado mío)

El anterior es un claro ejemplo de duelo de estrategias discursivas entre los personajes, el padre quiere chantajear (“sólo de un modo de perdono...”) y la hija quiere presumir de un obediencia sobrehumana (“lo que quieras con tal que me perdones”), frases hiperbólicas cuya intención difícilmente pueden considerarse leal, tal como señala el narrador, sino que son más bien formalismos que rayan en la hipocresía. Ambos, padre e hija, mediante sus palabras quieren lucir más nobles de lo que son. Por supuesto, por su posición de autoridad, Miguel Díaz es quien comete la mayor impiedad al exigir que su hija corte su relación. Si ella recurre al chantaje, “¿Quieres que me muera?”, le pregunta a su padre más adelante, porque no puede luchar abiertamente por sus deseos, está condicionada a un rol de víctima, de pasividad, de obediencia. El estatus de la mujer que refleja esta novela es semejante al del campesino: carecen de libertad, no tienen plenos derechos y deben obediencia a los hombres poderosos.

El otro episodio de gran tensión entre Ramona y su padre ocurre en el capítulo XVIII, que trata del baile en celebración del éxito de la corrupción en el primer juicio por la propiedad del Monte de los Pericos. El conflicto estriba en que Ramona no desea bailar con nadie tal como se lo ha pedido Gonzalo; sospechando lo anterior, don Miguel Díaz la presiona para que baile, y ella baila para que nadie se entere de que su padre le grita, la maltrata y viven un intenso conflicto por el noviazgo que ella sostiene con el hijo de Pedro Ruiz. En otras palabras, el dilema de Ramona es que debe elegir entre dos obediencias: la que le debe a Gonzalo, su prometido, o la que le debe a su padre. Se entiende, que este “deber” es producto de un largo proceso de discriminación y control de la mujer en nuestra sociedad. Ramona buscaba evitar la confrontación con su padre y obedecer a Gonzalo en el hecho de no bailar con nadie, pero fracasa, así que tiene que elegir entre uno y otro, lo cual hace considerando también otra referencia externa, lo que

comúnmente llamamos “el qué-dirán”, escoge aparentar que todo va bien. Me parece pertinente recordar palabras de Octavio Paz:

En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos [...] Pero la mujer no sólo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser “decente”; ante la adversidad, “sufrida”.⁹¹

En efecto, recreación impecable de los estereotipos o complejos de la mexicana son las escenas en las que interviene Ramona, especialmente la mencionada confrontación durante el baile:

-Estás haciendo groserías con todo el mundo. ¿Por qué no bailas?
 -Porque no tengo tiempo; debo atender a muchas cosas. Mamá no puede hacerlo todo.
 -Pretextos, pretextos... [...] Bueno; sea de ello lo que fuere, lo que importa es que no vayas a desairar a Luis ahora que te invite.
 Ramona se puso pálida.
 -¡Pero si ya ves que no puedo! –murmuró.
 -¿Por qué no puedes?
 -Porque estoy muy ocupada...
 -Pues haz a un lado las ocupaciones.
 -Sería una falta...
 -Eso déjame a mí, corre por mi cuenta. Lo que se diga de la familia, se dirá de mí principalmente.
 -Te ruego por lo que más quieras, me permitas no bailar. **¿Qué dirán las demás personas** a cuyas invitaciones he contestado negativamente? Se darían por ofendidas.
 (p. 280, énfasis mío)

En este diálogo, nuevamente es notable que el lenguaje funciona como máscara, encubre lo que en verdad quieren decir: el padre comienza preguntando pero no quiere saber la respuesta sino simplemente hacer una introducción a su próxima imposición; por su parte, Ramona en lugar de sincerar sus motivos, decide apelar a las opiniones de otros. Finalmente, no sabemos si ella quería o no bailar, pues si evadía el baile era por

⁹¹ O. Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, pág. 8

el deseo de Gonzalo, y si baila es por deseo de su padre, ¿pero cuáles eran los verdaderos deseos de esta chica? Su voluntad vive enajenada a lo largo de la novela. El narrador dice en el momento en el que cede al mandato de su padre: “Por su edad, por su sexo y por su educación sentía un miedo horrible al escándalo...” (p. 281), ese miedo subrepticamente acompaña muy de cerca a *la suavidad extrema* que el narrador describe de Ramona.

Por otro lado, entre Gonzalo y Ramona hay un tercero que hace muy ligera sombra, Luis Medina, otro futuro heredero. Cuando gracias a la mediación de los padres, Luis consigue bailar con Ramona, el narrador dice: “Hacían un par soberbio. Hermosos, ricos, buenos; en todo armonizaban”(p.283). Esta tríada de adjetivos indica cierta concepción del mundo, cierta idea del funcionamiento de la sociedad, por ejemplo, si no tuviera dinero alguno de ellos, o ninguno de los dos, no armonizarían; lo mismo que si no fueran hermosos, característica que en su obra López Portillo y Rojas liga platónicamente a la idea de la bondad, sin embargo, también otra idea de Platón en seguida viene a cuento, cuando Ramona y Luis Medina confiesan cada cual sus sentimientos y con ello acuerdan tácitamente nunca ser pareja, mientras la gente viéndolos los creen enamorados: “¡Tan lejos así suelen estar entre sí la realidad y las apariencias en este pícaro mundo!” (p. 288)

Por otro lado, en las apariencias, Gonzalo y Ramona se quieren y a pesar de las piedras que encuentran en el desarrollo de las acciones, continúan su compromiso, sin que realmente haya un cambio en sus personalidades, ¿participan de la justicia poética? No, porque realmente no parece que estén hechos el uno para la otra, sino que las circunstancias y la voluntad de sus padres los unieron y, momentáneamente, los separaron, para luego volverlos a unir. En otras palabras, Gonzalo y Ramona son personalidades débiles frente a sus padres, su rol de hijos subordinados es lo que

predomina en ellos, su amor no parece tener otros motivos que cierta familiaridad y cierta atracción física, lo cual es suficiente para que se amaran toda la vida, pero por ello mismo su papel en la obra es secundario: les falta pasión y les sobra formalismo.

Por su parte, Estebanito y Chole son una especie de parodia de Gonzalo y Ramona, su amor narrado en tono humorístico no consigue precisamente que el de los jóvenes ricos luzca más serio ante el lector, sino acaso lo contrario, pues en el reflejo de la relación entre Estebanito y Chole, la de Gonzalo y Ramona también parece compartir cierto nivel de cursilería. En otras palabras, Estebanito y Chole tienen una relación bastante curiosa: él caracolea en caballo cerca de la ventana donde ella se ejercita en el arte del disimulo, su relación es prácticamente de oídas, y si hay algo que se opone es el deseo de Chole de aspirar a un mejor pretendiente. Cabe decir, que Estebanito es descrito de manera poco halagüeña: “tenía aspecto de gato sarnoso que daba lástima” (p. 31), pero al parecer Chole, para el narrador, no tenía derecho a pretender más. Luego de que se decepcionara de haber bailado con un juez casado, cambia su actitud, y por fin se decide a abandonar la simulación frente a Estebanito. Por cierto, que sus nombres sean diminutivos no es casualidad, sino parte del tono ridículo y cariñoso con el que el narrador envuelve esta historia.

Vale la pena señalar, un fragmento que a mi juicio es clave al inicio del capítulo XIX, Estebanito, afligido por haber visto bailar a Chole, platica en su despacho con Gonzalo. Esteban le cuenta la causa de su tristeza, a lo cual sin empatía responde Gonzalo: “Pero eso qué tiene de particular; la que va al baile, tiene que bailar, es lógico...”(p. 301) Pese a todo, el tenedor de libros prefiere pensar con ecuanimidad que su amada solamente estaba contenta en apariencia y disgustada en sus adentros. A diferencia de Esteban, cuando Gonzalo se entera de que Ramona bailó con Luis Medina, reacciona con vehemencia, “¡Nunca lo hubiera creído!”, y cuando el contador le

recuerda la lógica de los bailes, exclama: “No, señor no es lógico [...] porque lo que es lógico respecto de una, no lo es respecto de la otra” (p. 301).

En otras palabras, la relatividad social y económica está presente, aquello que la lógica iguala, el dinero, más que el amor, causa la distinción. “¡Te prohíbo que compares a Chole con Ramona!”, dice en un arrebato no solamente de celos, sino de clasismo. Al grado de que el narrador, como si de un abogado se tratara, interviene para matizar lo que podrían sugerir al lector los diálogos directos y así justificar al enamorado:

[Gonzalo] No era agresivo, ni humillaba nunca a nadie, ni mucho menos a Estebanito, por quien sentía cariño mezclado de lástima; pero no sabía lo que decía. La sorpresa, el dolor, los celos, le tornaban injusto. (p. 301).

La defensa no es del todo eficaz en la narración, ya que el cariño mezclado de lástima está lejos de la amistad. Pero quizá más relevante que el clasismo soterrado de Gonzalo, es la presteza del narrador para matizar las acciones, pues asume realmente su rol de mediador, incluso, roba un poco de protagonismo con la intención aparente de obtener benevolencia para ciertos personajes. Su labor es, pues, muy parcial, sin embargo, no termina de ser convincente. Las reacciones y acciones de los personajes no parecen amoldarse a las interpretaciones del narrador como quisiera.

En suma, la historia de Gonzalo y Ramona, así como la de Estebanito y Chole forman una sola esfera: la del amor romántico, el cual por cómo está narrado, queda más cerca del humorismo que de la pasión; además las observaciones acerca del dinero, la vestimenta o la diferencia de clases, conducen a que la anécdota amorosa quede supeditada a las circunstancias sociales. Por ende, a una visión más realista en la que las ilusiones amorosas lucen un tanto desdibujadas, pues ninguno de estos cuatro personajes es un verdadero héroe romántico: Gonzalo y Ramona están más preocupados

por ser buenos hijos que por hacerse adultos. Estebanito y Chole, por su parte, se interesan más en aparentar los comportamientos de la clase superior que en vivir su propia historia amorosa, la cual no concluye de un modo definitivo, por esta causa, no participan de la justicia poética, ya que ésta necesita para realizarse un final claramente cerrado. En el caso de Gonzalo y Ramona, es posible vaticinar que se casarían y su matrimonio sería convencional porque respetarían las normas sociales y procurarían reproducir los valores tradicionales, con ello quedan como personajes distantes de ciertos rasgos del romanticismo.

La esfera ideológica: los políticos

El mundo de la política es escaso en *La parcela*, sin embargo, allí están los personajes que tienen responsabilidad en el desenlace de la obra y en la muerte de uno de los peones. Los personajes que encarnan el poder político son Santiago Méndez y Carlos Figueroa, el primero representa a la oligarquía: “tenía de su parte el decidido apoyo de todos los ricos del lugar, con excepción de don Pedro Ruiz” (p. 110), *los mendistas*, entonces podrían ser identificados con *los científicos*, que también tuvieron el apoyo de la clase alta durante las últimas dos décadas del Porfiriato. Mientras que Figueroa y sus seguidores, por su anticlericalismo y celo por la Constitución de 1857 podrían ser identificados con los liberales y representar una idea nacionalista del país.

Santiago Méndez es ridiculizado en la descripción que se hace de él: “tenía aspecto de septuagenario [...] Rasuraba todo el rostro cuidadosamente. Esto, unido a la falta de dentadura, le hacía parecer más bien vieja que viejo.”(p. 109) Con esta pincelada descriptiva, comparado con una mujer, este personaje pierde el carácter amenazador que de otro modo tendría. Por el contrario, Carlos Figueroa es el más

denostado de todos los personajes de la novela, el narrador lo llama: rábula, tinterillo, tramador, díscolo, ladino, cínico, asimismo dice que cuando llegó a ser presidente municipal de Citala, insultaba a los ricos, cobraba rezagos de contribuciones y se quedaba con la mayor parte del presupuesto; probablemente sin los epítetos injuriosos que acompañan en la novela cada mención de Figueroa, la impresión inmediata que este personaje causaría en los lectores no sería tan mala. Lo cual me parece conveniente destacar porque el narrador renuncia a la omnisciencia en algunos pasajes, pero sobre la corrupción de estos políticos no quiere dejar ninguna duda. Si juzgáramos a Figueroa, sin mediación del narrador, es decir como un abogado que forma clubs políticos, demanda nulidad en elecciones por diversas tropelías y que cuando gobierna consigue que la clase alta se sienta amenazada, no parece merecer los epítetos que lleva ni la antipatía de los lectores.

De lo anterior se puede inferir que el narrador tiene un punto de vista desde el que ve con muy poca conmiseración a los políticos y, contrariamente, con mucha consideración a los hacendados. Lo cual es asimilable a una postura liberal, en cierto sentido hace recordar uno de los lemas del Porfiriato: *poca política y mucha administración*, pues según ve el narrador al pueblo de Citala, con la buena administración de los hacendados basta, los políticos sobran y están tan corrompidos que no hay que cifrar esperanzas en ellos.

Lo paradójico en la esfera política, tan criticada por el narrador, es que si los políticos de esta novela no fueran corruptos el desenlace tendría que ser diferente. Recordemos que Carlos Figueroa descubre que entre Santiago Méndez y Miguel Díaz han resuelto matar a Roque Torres, y por eso se presenta ante Pedro Ruiz para proponerle una alianza, el narrador omite, sin embargo, referir exactamente en qué consistía tal alianza. Con esa omisión consigue mantener en secreto las intenciones de

Ruiz, pero al mismo tiempo, hacer ver a Figueroa como un ambicioso que quiere aprovechar la muerte del peón para llegar al gobierno. Los lectores nos enteramos de que Figueroa cede a Ruiz el documento que compromete a Miguel Díaz, pero ¿qué hace Ruiz a favor de Figueroa? Nada que nos cuente el narrador. Lo que sí nos cuenta es que Gonzalo entonces realiza una serie de trámites buscando infructuosamente que se suspenda *la ley fuga* contra Roque, de esa manera, es posible interpretar una crítica entrelíneas a la burocracia (la mucha política). Sin embargo, a partir del capítulo XXII en el que se narran estas acciones, comienzan a notarse ciertas inconsistencias narrativas.

Por ejemplo, luego de que Pedro Ruiz le declara a su hijo que se siente con el deber de impedir el atentado contra Roque y lo manda al pueblo a que impida el crimen. ¿Por qué no va él mismo? ¿O por qué no manda a otras personas y así realizar todos los trámites más rápidamente? ¿O por qué realizar tanto trámite en vez de ir directamente a la cárcel tomando en cuenta lo poco que se respeta la ley en ese pueblo? La respuesta es la de crear un ambiente lleno de dramatismo, hacer un final tenso. Es el autor implícito el que se impone en los últimos capítulos, mientras que el narrador se aferra a su visión, nos dice: “partió Gonzalo a toda brida para Citala. Su presencia en el pueblo fue *de grande utilidad*, porque Figueroa casi no había hecho nada...”(p. 346, subrayado mío). Es muy difícil comprender a qué se refiere el narrador con “grande utilidad” cuando un capítulo antes había narrado el asesinato de Roque. ¿En qué fue útil lo que hizo Gonzalo? Él pudo ver de cerca la injusticia, pero ese hecho no lo transforma ni lo desvía de sus deseos previos. Más bien parece que el narrador quiere insistir en desacreditar al político Figueroa, y ensalzar al terrateniente. Además, si recordamos, las acciones de Gonzalo consistieron en recabar la firma de un funcionario que se divertía en un baile y que “dominado por el prestigio del nombre y de la fortuna de Ruiz, toleró el juez, sin

enfadarse, ser distraído de sus placeres” (p. 346) y por esa misma causa hizo lo que le fue pedido. Es decir, algo que Figueroa no tenía: dinero, prestigio y poder, por lo tanto estaba imposibilitado para ayudar de la forma en que lo hace Gonzalo, que es lo que llamamos tráfico de influencias, lo cual no es necesariamente ilegal, pero sí puede ser discutible en el terreno moral.

Si pensamos como nos sugiere el narrador que Santiago Méndez, quien reconoce haber “despachado”, es decir, asesinado a varios presos mediante la ley fuga, además de ganar elecciones con la complicidad de los terratenientes, es de la misma ralea que Carlos Figueroa, quien a la menor oportunidad es caracterizado negativamente por el narrador como ningún otro personaje de la novela; tendríamos que pensar que tampoco en esta esfera puede haber justicia poética. Pero, si pensamos que no son confiables las aseveraciones del narrador, porque el autor implícito de la novela parece refutarlas, como ejemplo queda la organización del capítulo XXI y XXII, atribuible al autor implícito, en segundo se califican de muy útiles los trabajos de Gonzalo, a pesar de que en el anterior, ya ha sido descrita la muerte del reo que el joven pretende salvar, de este modo los trabajos que pasa Gonzalo no pueden ser recibidos por los lectores con dramatismo ni mantener expectativas de que serán de utilidad. Entonces hay una clara inconsistencia entre el autor implícito y el narrador. Tal inconsistencia podría interpretarse como una mala planeación de en el desenlace de la novela parte de López Portillo y Rojas, pero si nos acotamos a analizar el texto, puede apreciarse que el narrador tiene un punto de vista conservador y un tanto oligárquico, mientras el autor implícito podría ser sutilmente irónico.

En mi opinión, Carlos Figueroa no es un mal político. A diferencia de Méndez, el narrador da a entender que realizaba obras públicas, y el hecho de que cobrara mayores impuestos a los ricos del pueblo sería un acto de justicia porque el más tiene más debe

pagar. Así que si él termina gobernando, realmente, no parece una desventaja, sino lo contrario. Sin embargo, para que hubiera justicia poética dentro de la narración, Méndez tendría que ser castigado, y tal castigo no ocurre. Como en el caso del abogado Jaramillo, la impunidad prevalece, así como el tráfico de influencias, el “lobby” que arma Pedro Ruiz para mantener la estabilidad y la paz en el pueblo, con ello la injusticia.

Finalmente, cabría pensar la frase de Pedro Ruiz, casi al final de la obra: “Dejemos a los políticos que se hagan pedazos. ¿Qué nos va, ni que nos viene con la política?” (p. 396) Puede leerse como un llamado a evitar las confrontaciones propias de la vida en sociedad, sin embargo, también como un llamado a la desmovilización y consecuente despolitización, que es un modo de proteger y conservar los intereses de quienes tienen mayor influencia social, por ejemplo, Pedro Ruiz, este hacendado a sabiendas de su poderío económico, quiere dar la apariencia de que no le interesa la política, a pesar de que evidentemente ha sido beneficiado por un acuerdo político. Miguel Díaz, que callado otorga la razón, sin duda también es beneficiado por la corrupción política, pero en vez de reconocer que con su dinero ambos hacen bailar las leyes al ritmo de su música, pretenden despolitizarse frente al lector.

Lo anterior revela una faceta de la política en la época porfirista: la poca política significaba pocos opositores, o sea solamente poca política de parte de quienes se opongan al régimen, no es que la cúpula porfirista no hiciera mucha política, sino que toda ésta estuvo encaminada a mantener el estatus de privilegio de una minoría, que es justo lo que pretenden ambos hacendados y Santiago Méndez. Por el contrario, Carlos Figueroa trata de avivar los ánimos de los pobladores de Citlala, a través de panfletos intenta despertar la capacidad de indignación, aunque presumiblemente con propósitos egoístas, aun así su llegada a la presidencia del ayuntamiento parece una ligera mejoría

con respecto al gobierno de su antecesor, lo cual ciertamente no basta para pensar en la realización de justicia poética.

La esfera épica: los labriegos

A diferencia de los otros personajes de *La parcela*, los caporales Roque Torres y Pánfilo Vargas, no son descritos minuciosamente por el narrador, sino que sus personalidades se revelan al lector a través de sus diálogos y acciones, de esta manera, es posible pensar que el autor implícito busca diferenciarlos del resto de los actantes. Esta diferencia incide en la forma en la que se puede recibir e interpretar la novela, pero también cabría mencionar que la narrativa de las décadas posteriores ha seguido la tendencia a aminorar la intervención de la voz narrativa, de modo que el lector participe de un modo más activo en la caracterización de los personajes, por lo cual el lector moderno está más acostumbrado a comprender la personalidad de un ente ficticio por su actuación que por su descripción.

La trascendencia que ha tendido *La parcela* en la historia de la literatura mexicana, en buena medida, se debe a la inclusión de los episodios en los que participan Roque y Pánfilo, tanto por la cuestión estilística relacionada con el habla campesina, como por la temática agraria, que se volvería muy frecuente en la narrativa mexicana del siglo XX. José López Portillo y Rojas, por lo que dice en su prólogo, tenía la conciencia de que las escenas de los labriegos causarían interés: “De la pintura de tales escenas pueden nacer revelaciones de la mayor importancia, y entre otras, la de nuestro

modo de ser nacional íntimo y profundo” (p. 2). Quizá por ello, a pesar de su rol secundario en la trama, ambos campesinos destacan en la novela, tanto por su habla y personalidad, como por su papel de víctimas y el desenlace lamentable que afrontan a diferencia del resto de los personajes.

La disputa por el Monte de los Pericos salió de la esfera legal y pública cuando fue tomada a punta de pistola, primero por Miguel Díaz, luego por Pedro Ruiz, por supuesto en ambos casos con la ayuda de algunos de sus trabajadores. Durante la “reconquista” del Monte, los caporales de Miguel Díaz son sorprendidos, les quitan las armas y los atan fuertemente, “con la complacencia y la crueldad propias de todos los vencedores” (p. 84. Por este hecho es que se despierta la cólera de uno de los vencidos, Pánfilo Vargas, quien seis capítulos después querrá tomar venganza.

En el capítulo XI, Pánfilo Vargas busca y prácticamente reta a un duelo a muerte a Roque Torres, quien se resiste a pelear durante las primeras provocaciones, después acepta el duelo, sin embargo, en el momento en el que eso sucede Roque no cargaba pistola ni machete.

Enfurecido Pánfilo echó mano a la pistola.

-Está güeno, amigo –objetó Roque con sangre fría- así se encajará con los desarmados.

-¿Pos quién le manda andar desaprevenido?

-Si tantas ganas tiene de que nos matemos ¡cómo no me aspera mientras traigo mi trunfo! (p. 156)

Pánfilo, en efecto, lo espera, y cuando su rival vuelve deciden combatir a machetazos. El narrador se cuida de no juzgar estos hechos, sino simplemente relatarlos, sin embargo, es evidente que el hecho de que Roque no cargara armas en un principio, es una artulugio atribuible al autor implícito, con lo cual hace resaltar el código de honor de ambos combatientes. Los dos demuestran valentía, acaso mezclada con temeridad y

algo de desprecio por la vida: una vez que Roque hiere a Pánfilo, éste dice: “Lo que quiero es que me acabe de matar. An tengo juerzas pa seguir la trifulca. Hora lo verá como todavía le sirvo.”(p. 158) La actitud de Pánfilo es la que termina condenándolo, pues al luchar en desventaja pronto es derrotado: pierde los dedos que sostenían su machete, a pesar de lo cual conserva un increíble estoicismo: “Cosa de la mala suerte, amigo: como pude ganar, pude perder”. (p. 161)

Ambos labriegos en apariencia están dispuestos al sufrimiento, por ejemplo, una vez que acaba el combate, Roque se ofrece a acompañarlo sin importar que pueda ser apresado; y Pánfilo, por su parte, pareciera que con tal de que su rival no sea encarcelado prefiere afrontar el riesgo de morir desangrado. De esta forma, ambos adquieren un carácter de héroes y más aun cuando se prometen amistad, con ello se evidencia su nobleza. A diferencia de los compadres, estos hombres del pueblo respetan los códigos de honorabilidad, amistad y lealtad, no necesitan de las leyes para respetarse. Lo contrario al conflicto central que narra la novela, en el que no hay lealtades ni respeto.

Cabría cuestionar la verosimilitud de la actuación de estos campesinos, pues su temeridad es excesiva. Con respecto a la idea de que el mexicano es indiferente ante la muerte, el antropólogo Roger Bartra ha señalado que es un mito y ha sugerido que tal idea proviene de “el desprecio de los poderosos por la vida de los trabajadores”.⁹² Bartra llega a esta conclusión tomando como base la afirmación de psicólogos y biólogos de que el ser humano es el único animal que puede comprender la inexorabilidad de la muerte, por lo tanto nadie podría ser tan indiferente ante la posibilidad de morir y llama mito a la idea de que a los mexicanos no les importa la muerte; pero como el mismo investigador considera que las clases altas conciben a los

⁹² R. Bartra, *La jaula de la melancolía*, pág. 76.

pobres muy cerca del reino animal, infiere que de ese desprecio se origina tal mito, con el que además se gesta una dimensión heroica, sobre la “muerte mexicana” escribe:

Permite dibujar el contorno de un personaje heroico, que a pesar del agobio y la tristeza es capaz de elevar su actuación a un nivel épico, a un mundo bravo en el que las horribles miserias y melancolías son trascendidas mediante un orgulloso desprecio a la muerte. Así surge el héroe mexicano prototípico [...] una creación intelectual emanada de la mística revolucionaria de los años veinte.⁹³

Ciertamente, Roque Torres y Pánfilo Vargas podrían considerarse prototípicos, en mi opinión, por esta misma razón, el capítulo que protagonizan es el más destacable literariamente de la novela, capítulo en el que además López Portillo se desentiende de su propio estilo, de modo que fluyen los personajes sin escolios defensores, ni juicios moralistas ni erudición gratuita.

Todavía en el capítulo XIV, Pánfilo Vargas ofrece otra lección de nobleza, que contrasta con la actitud de Miguel Díaz. Pánfilo previamente había pedido a su patrón que “a ley de hombre” le prometiera no difundir que Roque fue el hombre que lo hirió. Por supuesto, Díaz rompe el pacto de honor, y junto con el licenciado Jaramillo y el presidente del Ayuntamiento, presiona a Pánfilo para que dé un testimonio en contra de su reciente amigo.

-Eso no es verdad –objetó Méndez-; se le conoce a usted en la cara que anda inventando historias. Repare en que está delante de la autoridad, y que tiene el deber de decir las cosas tales como han pasado.

-Ansina pasaron, señor don Santiago.

-No, no pasaron de ese modo –saltó don Miguel que había oído el diálogo con marcada impaciencia.

Pánfilo le miró intensamente.

-¿Me sostendrás a mí que pasaron de esa manera?

-A su mercé y a todo el mundo –repuso el herido con aplomo. (p. 210)

⁹³ Ibíd. 78-79

El código de honor que defiende Pánfilo es el de la amistad. Por encima de lo jurídico y del respeto a su patrón, incluso, a los mandamientos cristianos. Guarda una fidelidad sentimental, la lealtad a quien pudo haberlo matado y lo ayudó a sobrevivir. Y alcanza una mayor dimensión heroica cuando, a pesar de su necesidad económica, se niega a aceptar cien pesos, un caballo y una yunta de bueyes a cambio de la confesión, no obstante de que también lo amenazan con la cárcel, a donde finalmente lo llevan.

Queda claro que mediante la escena anterior que en ese pueblo la desigualdad económica devenía en desigualdad de derechos; pero también es notorio, aun cuando el narrador no lo haga explícito, el carácter honorable de Pánfilo, debido al cual la injusticia que se comete en su contra es más odiosa. De modo que es observable no sólo la falta de justicia poética, sino que existe una organización textual (focalizaciones y juegos temporales), atribuible al autor implícito, que hace destacar la heroicidad y la nobleza de los labriegos, razón por lo cual las injusticias que se cometen en su contra sobresalen y, con ello, se cumple un propósito que López Portillo y Rojas había expuesto en el prólogo de *La parcela*.

La esfera del autor

Finalmente, aunque de forma breve, me parece conveniente destacar algunas ideas que José López Portillo y Rojas vierte en el prólogo de *La parcela* y contrastarlas con el análisis hasta aquí realizado. En tal texto señala que las clases rurales son lo más genuino de nuestro país, ya que considera a las ciudades mexicanas copias de las capitales europeas y norteamericanas; asimismo destaca el amor a la madre tierra que poseen los campesinos y expresa que ese amor da origen a disputas muy perturbadoras e interesantes. Por esta razón, puede suponerse que escogió como escenario de su novela

el campo, que es donde se halla, para él, la médula del carácter nacional, por lo mismo seguramente lo consideró un espacio propicio para desarrollar allí una novela que sin dejar de ser artística fuera una especie de examen de conciencia, debido a la presentación honesta de la realidad que él veía y así ser de provecho a la sociedad:

De paso, en medio de la obra, tropieza el observador con vicios profundos que entran en el cuadro de la narración. Presentados en esta forma a los ojos del público, quizás conmuevan y afecten, provocando en los ánimos el deseo de verlos extirpados. (p. 2)

Como ejemplo de ello, menciona novelas como *La cabaña del tío Tom* y *Oliver Twist* que en Estados Unidos y en Inglaterra contribuyeron a desterrar algunas injusticias, a pesar de que reconoció:

Cierto que el arte debe vivir por el arte y sin propósitos docentes; pero también lo es que en la pintura exacta de la vida, aparecen las fealdades sociales como cristalizadas, cogidas en flagrante delito de deformidad. ¡Y cuántas veces esa sola pintura trae por consecuencia su aborrecimiento y su proscripción! (p. 3).

Cabe preguntar si ¿es posible hacer “la pintura exacta de la vida” en una novela? La respuesta es negativa, y en el caso específico de *La parcela*, si no hay una pintura exacta de la vida, como el autor menciona en su prólogo, es porque hay una mediación por parte del narrador, que en esta novela es una voz ficticia que suele tomar partido; además existen otros recursos literarios, que no son precisamente narrativos, como la ordenación de los capítulos, la elección del momento inicial de la novela y el mismo momento del desenlace, que son elecciones hechas por la conciencia artística del autor, es decir, lo que ha sido llamado autor implícito, un segundo ego del autor real.

No abunda López Portillo en el tema de la capacidad de la literatura para incidir en el mejoramiento social, pero es destacable para los propósitos del presente trabajo que para José López Portillo y Rojas la narración fidedigna de vicios sociales tendría

que provocar en los lectores el deseo de erradicar tales vicios. Esta idea será desarrollada en las conclusiones.

Conclusiones

La forma artística hace que el espectador perciba por un momento a las personas invisibles de su mundo, y eso, por lo menos, es un comienzo de la justicia social.

Martha Nussbaum

El objetivo principal de esta tesis fue abordar el concepto de justicia poética, para posteriormente hacer un balance de la función de dicho término en la novela *La parcela* y de este modo mostrar su relevancia en su análisis e interpretación literarias.

A lo largo de estas páginas, ha sido definida la justicia poética como una figura que relaciona la caracterización de los personajes con el desenlace de la obra en la que estos participan; asimismo, para que pueda observarse el acto de justicia poética, debe ocurrir un vuelco de fortuna que sea interpretable por los lectores como recompensa o castigo.

Así, a partir de esta definición, es posible observar dos niveles problemáticos, que exigen un mayor tratamiento para el desarrollo novelesco. Por una parte, desde el punto de vista narrativo, es necesario distinguir entre el narrador que describe a los personajes y el autor implícito que organiza la trama, ya que el primero es un ente de ficción cuyo rol fundamental es mediar discursivamente entre los hechos y el lector, mientras que el

segundo es el responsable de la presencia de ciertos fragmentos de la historia, así como de su ordenación. Esta distinción se vuelve indispensable ya que la justicia poética implica congruencia entre el narrador y el autor implícito, pues el primero es el encargado de generar expectativas en los lectores y el segundo de llevarlas a cabo.

Por otra parte, la interpretación que los lectores realicen de los vuelcos de fortuna –como castigos o recompensas– dependerá de su horizonte de expectativas, si bien propiciado por la voz narrativa, también influido por factores externos a la obra, propios de la época y la moral de cada lector.

En el caso de *La parcela*, la justicia poética es una expectativa generada debido a que el tema de la justicia –tanto social como individual– es central en la obra. Además, los personajes poseen un carácter muy delimitado, podría considerárseles casi planos, con lo cual un giro en su personalidad queda fuera de las expectativas del lector y, al mismo tiempo, se espera que exista ante las injusticias de la trama un vuelco de fortuna que acabe con ellas; pero tal vuelco no ocurre, sino por el contrario: todos los personajes que cometen injusticias quedan impunes.

Si repasamos el catálogo de injusticias y personajes impunes a lo largo de la novela tenemos:

- a) El juez Camposorio, que en el ámbito social ignora las leyes y siempre está dispuesto a la corrupción; mientras que en lo individual maltrata a su esposa y anda constantemente en busca de amoríos.
- b) El abogado Jaramillo, que utiliza su profesión para violar las leyes con tal de obtener beneficios. A su vez, en el terreno personal es jactancioso y está dispuesto a crear problemas.

c) Santiago Méndez, el presidente del ayuntamiento, quien ordena la aplicación de la ley fuga y confiesa que la ha ordenado varias veces. No obstante que pierde la presidencia del ayuntamiento, se deja entrever que podría regresar en las siguientes elecciones a la presidencia y continuar con sus fechorías.

d) Miguel Díaz, el hacendado, si bien fracasa en sus intentos de apoderarse del Monte de los Pericos, tampoco recibe un castigo por sus acciones delictivas (la destrucción de una presa, el encarcelamiento de Pánfilo Vargas), y especialmente por su complicidad en el asesinato de Roque Torres, el labriego. Aunado a esto, en lo que respecta a su vida privada se muestra irascible, machista e impositivo.

De lo anterior se desprende no sólo que no se cumple la justicia poética, sino que la actuación de estos cuatro personajes incide en la falta de justicia social en el mundo narrado y con ello aluden a la injusticia del mundo real. Tres de ellos porque su labor debería estar dedicada al cumplimiento de la justicia y en el caso de Pedro Ruiz porque su posición económica le permite interferir, fuera del marco legal, en la aplicación de las leyes.

Por otra parte, existe en la novela un dilema relacionado directamente con la justicia: ¿hay que regirse por las leyes o por mano propia? Ésta ha sido una cuestión muy importante a lo largo de la historia de México, ya que durante décadas, acaso siglos, ha habido zonas en las que prevalece un vacío de poder estatal, por lo tanto para dirimir sus conflictos la gente no puede apelar al orden legal, y así su modo de convivencia se basa en reglas no escritas.⁹⁴ Aunado a esto, no debemos olvidar que el autor real, José López Portillo y Rojas estudió derecho y fue diputado, de modo que la impartición de justicia debió ser una de sus preocupaciones fundamentales.

⁹⁴ Mientras concluyo esta tesis, más de diez mil civiles armados, conocidos como autodefensas, han tomado la ley en sus manos para enfrentar a grupos delictivos en diversos estados del país.

En *La parcela* vemos dos casos que se relacionan con la legalidad: Miguel Díaz, el terrateniente que ignora casi por completo el funcionamiento del sistema de justicia, por ello, su primera inclinación es la de tomar la ley en sus manos, lo que también implica que les niega todos los derechos esenciales a sus trabajadores. El otro caso es de Pedro Ruiz que sin confiar plenamente en el sistema legal se interesa un poco en conocerlo y busca resolver ciertos problemas por esa vía, aun cuando alternativamente se desvíe de los caminos legales.

Gonzalo, el hijo de Pedro Ruiz, manifiesta más respeto por las leyes que su padre, con lo cual de cierto modo pareciera una sugerencia de parte del autor implícito de que en las nuevas generaciones de mexicanos había mayor conciencia de los deberes legales. Vale recordar que las ideas dominantes de aquella época también expresaban confianza en el futuro, pues en su horizonte veían el progreso de la industria, el de la ciencia y una expansión de la educación pública. En cambio, en nuestro horizonte, poco más de un siglo después, hemos visto resurgir la irracionalidad, la violencia desmedida, los detrimentos en el clima causados por la industrialización, etc. Acaso por eso, cuando se fusiona el horizonte de las postrimerías del siglo XIX con el horizonte actual, ocurre un choque de significados, durante el acto de lectura, entre dos concepciones diferentes del mundo, que da lugar a que las mismas palabras sean interpretadas de otro modo.

Por otro lado, López Portillo y Rojas puede ser cuestionado por la ideología tácita del narrador en *La parcela*, pero hay que reconocer una virtud que tuvo al retratar su época: la inclusión de personajes que eran invisibles para el mundo letrado: los campesinos, acaso sin una fisonomía detallada como observó Joaquina Navarro⁹⁵, pero precisamente por eso más independientes de su autor y con ello más modernos estéticamente, y éticamente admirables.

⁹⁵ Op. cit. cfr. nota 37.

A pesar de que López Portillo y Rojas manifiesta su intención de no ser didáctico, sin duda, su obra tiene una carga moral, que refleja ideas católicas y nacionalistas, las cuales pueden percibirse a través de las palabras del narrador, pero también hay otra carga moral más sutil que trasciende la ideología del autor, tal carga está ligada a la conciencia artística, esa conciencia es la que formó la expectativa de justicia poética, la cual puede formularse como el malestar en el lector ante la suerte de algún personaje, sumado a la esperanza de un vuelco de fortuna narrativamente apropiado, es decir, verosímil y congruente con el grado de empatía con el que previamente fuera diseñado tal personaje por el autor implícito.

Es evidente que López Portillo creía tanto en la verosimilitud de su obra como en el poder de la indignación, se entrevé su esperanza de que el posible malestar de los lectores a causa de las injusticias noveladas, pudiera luego redirigirse contra las injusticias reales y así reformar la vida pública. En esta tesis se ha pretendido justamente señalar que tales expectativas de justicia poética, aun cuando no se realicen en *La parcela*, son avivadas por la historia, la narración y las focalizaciones, de tal modo que tal concepto adquiere relevancia para analizar esta novela.

El desenlace de *La parcela* es un final feliz para algunos personajes; pero difícilmente lo es para los lectores, pues el autor implícito consiguió suscitar mayor empatía por los campesinos que por los hacendados que se reconcilian. Por lo tanto, se concluye que en esta obra la justicia poética fue sacrificada con la esperanza de despertar la conciencia de que en el campo había enormes injusticias.

Si quisiéramos apelar a otro final de *La parcela*, lo encontraríamos doce años después de su publicación, cuando estalló inconteniblemente el problema fundamental en un país agrario: la posesión de la tierra, o mejor dicho, la desposesión. Dueños de

nada, los campesinos se organizaron para recobrar la tierra que les había sido arrebatada.

Bibliografía

a) Directa

LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, *La parcela*, pról. A. Castro Leal, 7ª ed. México, Porrúa, 1978.

-----, *La parcela*, México, Agüeros, 1898.

-----, *La parcela*, pról. Francisco Durán, México, Promexa, 1979.

-----, *Narrativa selecta*, México, Oasis, 1979.

-----, *Algunos cuentos*, 3ª ed. pról. E. Carballo, México, UNAM, 1996

-----, *Armonías fugitivas*, Guadalajara, 1892.

b) Citada

ADIB, Víctor, “López Portillo, novelista rural”, en *Historia Mexicana*, v. 4, núm. 4, (abr.-jun. 1955), 574-581.

ADDISON, Joseph, “Against Poetic Justice, Tragi-Comedy, and Rants”, *The Spectator*, núm. 40, 1711.

ANDERSON Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana I*, 2ª ed. México, FCE, 1977.

ARANGO, M. Antonio, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989.

ARIAS CAMPOAMOR, J. F., *Novelistas de Méjico: Esquema de la historia de la novela mejicana (De Lizardi a 1950)*, Madrid, 1952.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. J. D. García Bacca, 2ª ed. México, UNAM, 2000.

BARTRA, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.

BENÍTEZ, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana: I. El Porfirismo*, México, FCE, 1985.

- BROM, *Esbozo de historia de México*, México, Grijalbo, 1998.
- BRUSHWOOD, John, *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, trad. F. González, 2ª ed., México, FCE, 1992.
- , *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato*, México, UNAM, 1998.
- CARBALLO, Emmanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, U. de G., 1991.
- , “José López Portillo y Rojas, mitad romántico, mitad realista”, en *La república de las letras: Asomos al México decimonónico, vol. II*, México, UNAM, 445-454. 2005.
- CURIEL Defossé, Fernando, *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años de literatura patria*, México, UNAM, 2001.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*, 5ª ed., México, Porrúa, 1954.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951.
- GRASS, Roland, “José López-Portillo y Rojas y la revolución agraria en México”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, (may-jun 1966), 240-246.
- JASSO FLORES, *La actitud ideológica de José López Portillo y Rojas en sus novelas*, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1976.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, FCE, 1992.
- , *Historia de la literatura mexicana*, 5ª ed., México, Botas, 1953.
- JOHNSON, Dudley. *Charles Dickens: una introducción a sus novelas*, Nueva York, Random House, 1969.
[<http://www.victorianweb.org/espanol/autores/dickens/edh/4.html>]
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, 3ª ed. México, UNAM, 2010.
- LÓPEZ Alonso, Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 1596.
- LOUNSBURY, THOMAS, *Shakespeare as Dramatic Artist*, Nueva York, Yale University, 1901.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, 10ª ed., México, FCE, 2010.
- MILLÁN, María del Carmen, *Literatura mexicana*, 20ª ed., México, Esfinge, 1994.
- NAVARRO, Joaquina, *La novela realista mexicana*, Tlaxcala, UAT, 1992.
- NUSSBAUM, Martha, C., *El cultivo de la humanidad*, México, Andrés Bello, 1997.

-----, *Justicia poética*, México, Andrés Bello, 1997.

PLATÓN, *La República*, trad. A. Gómez Robledo, México, UNAM, 2000.

PAZ, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*, pról. L. M. Schneider, México, Promexa, 1979.

PÉREZ POIRÉ, Margarita, *Don José López-Portillo y Rojas, su vida, su obra*, México, 1949.

QUINLAN, M. A., *Poetic Justice in The Drama: The history of an ethical principle in literary criticism*, University Press, Indiana, 1912.

RODRÍGUEZ González, Yliana, *El tópico en la novela realista mexicana hacia finales del siglo XIX*, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

SALADO Álvarez, Victoriano, *De mi cosecha, estudio de crítica*, Guadalajara, 1899.

SERRALTA, Frederick, "Hacia una teoría de justicia poética en el teatro de Lope", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

SCHMID, Wolf, "Implied Author", en *The living handbook of narratology*. Hamburg, Hamburg University Press.

Wiki [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Implied_Author]

SPINGARN, JOEL ELIAS, *A History of Literary Criticism in Renaissance*, Nueva York, Macmillan, 1899.

WARNER, Ralph, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Robredo, 1953.

-----, "Aportaciones a la bibliografía de don José López Portillo y Rojas", en *Revista Iberoamericana*, t. XIII, núm. 25 (oct. 1947), 165-198.

c) Consulta

BOOTH, Wayne, *The rhetoric of fiction*, Chicago, University Press, 1961.

CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1972.

CHICHARRO, Antonio, *El corazón periférico*, Granada, Universidad de Granada, 2005

FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "La justicia poética de *La verdad sospechosa*" en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3., pág. 884-888.

RALL, Dietrich, (comp.) *En busca del texto*, México, UNAM, 1987.

VALDÉS, José C., *El porfirismo*, México, UNAM, 1977.

ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1993.