



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**Historia de una obsesión. Naturalismo y romanticismo en
*Pascual Aguilera. Costumbres regionales, una novela
corta de Amado Nervo***

TESIS

Que para obtener el título de

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS**

Presenta

LIZETE VELÁZQUEZ REYES

Asesora:

DRA. VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA



Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres.

ÍNDICE

Introducción	5
I. Narrativa mexicana en el siglo XIX.	15
I.1 La novela corta.	18
I.2 Corrientes literarias e influencias	23
I.2.1. Romanticismo	24
<i>I.2.1.1. El hombre frente a la naturaleza</i>	29
<i>I.2.1.2. El hombre natural y el salvaje romántico</i>	31
I.2.2. Romanticismo en México	36
<i>I.2.2.1 Algunos temas de la narrativa romántica mexicana</i>	41
<i>I.2.2.2 Sobre el costumbrismo, el paisaje y la identidad nacional</i>	43
<i>I. 2.2.3 Civilización y barbarie</i>	47
I.2.3. La novela corta en el romanticismo mexicano	50
I.2.4. Realismo y naturalismo.	51
<i>I.2.4.1 Pensamiento científico y filosofía positivista.</i>	51
<i>I.2.4.2 Realismo</i>	54
<i>I.2.4.3 Naturalismo francés</i>	57
<i>I.2.4.4 La Novela experimental, una propuesta de Émile Zola</i>	59
<i>I.2.4.5 El determinismo biológico y social: la degeneración social.</i>	62
<i>I.2.4.6 La enfermedad, la moral y la patologización de la sexualidad: temas de interés en al naturalismo</i>	63
I.2.5. Particularidades del realismo y del naturalismo en México	67

I.2.5.1 <i>Realismo-naturalismo</i>	70
I.2.5.2 <i>El costumbrismo: ¿una tendencia realista-naturalista?</i>	74
I.2.5.3 <i>Naturalismo mexicano</i>	75
I.2.6. La novela corta realista-naturalista mexicana	77
II. Amado Nervo y el modernismo	80
II.1. Modernismo	80
II.1.1 <i>Modernismo en México</i>	86
II.1.2 <i>Narrativa y novela corta en el modernismo.</i>	90
II.2. Amado Nervo, prosista modernista y autor de novelas cortas	93
II. Pascual Aguilera. <i>Costumbres regionales</i> : hacia una interpretación literaria	100
II.1. El ámbito rural: la dimensión espacial	103
II.2. Dimensión actuarial	115
II.2.1. Pascual Aguilera y Francisca Alonso: la fatalidad de la carne	117
II.2.1.1 <i>Pascual Aguilera. Caso clínico</i>	117
II.2.1.2 <i>Francisca Alonso. La mujer santa</i>	123
II.2.2. Refugio y Santiago: lo popular y lo natural	129
II.2.2.1 <i>Refugio. La mujer naturaleza</i>	130
II.2.2.2 <i>Santiago. El vencedor.</i>	134
III.3. Sobre las estructurales temporales y la narración	139
Conclusiones	147
Bibliografía	151

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los estudiosos de la literatura mexicana han mostrado interés por recuperar la obra narrativa de Amado Nervo¹ que, por décadas, se vio eclipsada por su obra poética: al momento de su muerte, en 1918, Amado Nervo era considerado “el mayor poeta de América”.² Sin embargo, su renombre no sobreviviría el pasar de los años: “entre los poetas y entre los lectores más o menos cultos, entre la élite cultural y literaria, Nervo será muy poco o a veces nadie”.³

Como ya los especialistas han venido advirtiendo, incursionó notablemente en la prosa: abundan cuentos, artículos, relatos de viajes, reportajes, crónicas y reseñas; textos que solían ver la luz en publicaciones periódicas, el principal medio de difusión de la literatura en el México finisecular. Amado Nervo también cultivó la novela corta y, en palabras de Mariano Azuela, “produjo las novelas cortas más bellas que hasta la fecha se hayan escrito por un mexicano”.⁴ Escribió su primera novela *Pascual Aguilera. Costumbres regionales* en 1892, la cual no se publicaría hasta 1899 en *Otras vidas*. En 1895 publica *El Bachiller*, obra

¹ El esfuerzo por recuperar la narrativa nerviana se ve concretado en la publicación de estudios y antologías, entre las que destacan *El castillo del inconsciente. Antología de la literatura fantástica de Amado Nervo* (2000) de José Ricardo Chaves; *Algunas narraciones* compiladas por Óscar Mata; la antología de cuentos germinales *Tres Estancias narrativas (1890-1899)*, publicado en 2006, editado por Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca, quienes también han publicado diversos estudios (Gustavo Jiménez Aguirre, “Liminar”, p. 13.). Se destaca *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general* (2006) seleccionada por Gustavo Jiménez, quien también editó *Otras vidas. Tres novelas cortas* (2019). Uno de los proyectos más ambiciosos y más reciente es *Avatares de la posteridad* (2019), una recopilación sobre ensayos y artículos, escritos por diversos críticos y estudiosos de la literatura, que versan sobre la obra de Amado Nervo.

² José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 159.

³ Juan Domingo Argüelles, “Elevación y caída de la poesía de Amado Nervo”, p. 528.

⁴ Mariano Azuela, *apud* Óscar Mata, “La novela corta del modernismo (1895-1918)”, p. 83.

que le valió gran reconocimiento debido a la polémica que suscito entre la crítica, pues había quienes acusaban al libro de inmoral. *El donador de almas*, novela corta en la que se aborda el tema de la transmigración de almas, publicada en 1899, cierra el primer ciclo narrativo de Amado Nervo, tal como lo señala José Ricardo Chaves. Las dos primeras son naturalistas y psicológicas, la tercera es fantástica e irónica.⁵

En este trabajo abordaremos *Pascual Aguilera*, obra en la que se relata la obsesión malsana de un joven hacendado, llamado Pascual, por Refugio, una muchacha comprometida que se encuentra depositada en su hacienda. Ante la imposibilidad de satisfacer su deseo sexual, Pascual viola a su madrastra, Francisca, y después muere por una hemorragia cerebral. En esta novela corta, elegante y sugerente, cuyo desenlace puede considerarse sórdido, Nervo muestra un “vivo interés” por la “psicología anormal”, una característica convencionalmente asociado al naturalismo.⁶

El naturalismo, escuela literaria surgida en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, pretende estudiar la naturaleza humana a partir de la fisiología, el determinismo biológico y las circunstancias ambientales y sociales. Así, hombres y mujeres se convierten en objeto de estudio biológico, psíquico y social al aplicar el método experimental en la literatura: el escritor naturalista se convierte en científico, su obra en un ensayo de laboratorio.⁷

El personaje de Pascual aparece determinado por su medio y su herencia biológica, hijo de un juerguista, repite los mismos esquemas de comportamiento: “Mísero retoño de un

⁵ José Ricardo Chaves Pacheco, “Introducción. Nervo Órfico o la amada ausente”, <https://es.scribd.com/book/443556304/El-diamante-de-la-inquietud>.

⁶ Roland Grass, “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)”, p. 320.

⁷ Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 170.

agotado y de una alcohólica, con quién sabe qué heredismos torpes”.⁸ Desde niño muestra síntomas de erotomanía y gusto por el juego. Por otra parte, el ambiente contribuye notablemente a exacerbar sus impulsos.

La madrastra de Pascual, Doña Francisca es, por el contrario, un personaje pasivo. Desde su niñez recibe una educación religiosa que la lleva a permanecer siempre impassible ante el mundo, pero ¿qué pasa cuando se reprimen todos los deseos y necesidades? Las pasiones naturales despiertan con arrebato sexual.

Pascual y Francisca son personajes que presentan conductas psicopatológicas, no perdamos de vista que los naturalistas se interesaban por casos clínicos para desarrollarlos en sus novelas, pues el naturalista observa y estudia la naturaleza humana. Estos temas, incómodos para la moral burguesa, se presentaron de la mano con el pesimismo, pues si los individuos estaban determinados por su medio y por su herencia biológica, difícilmente podrían salir de esa situación, por lo tanto, las obras naturalistas tendían a mostrar finales desdichados y desesperanzadores...

La historia narrada se desenvuelve en el campo. Óscar Mata no duda en afirmar que *Pascual Aguilera* es una novela costumbrista, pues retrata las costumbres de la vida dentro de una hacienda.⁹ Ahora bien, podemos definir el costumbrismo como una tendencia del realismo,¹⁰ que se interesa por retratar a la sociedad tal cual es, en un tiempo y momento determinado. Sin embargo, no podemos olvidar la existencia del costumbrismo romántico, el cual gozó de gran popularidad en las letras decimonónicas mexicanas y que contribuyó, en gran medida, a definir y configurar la identidad nacional. A diferencia de Óscar Mata,

⁸ Amado Nervo, *Pascual Aguilera. Costumbres regionales*, p. 49.

⁹ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, p. 132

¹⁰ Mario Calderón, “La novela costumbrista mexicana”, p. 316.

Salvador Reyes Nevares identifica en la obra de Nervo “un romanticismo que se vierte por la ladera del costumbrismo y llega, cuando se produce el clímax, a una tensión dramática en que no hay refinamiento sentimental, sino una especie de barbarie rústica —de muy buena cepa romántica—”.¹¹ Esto cobra relevancia cuando fijamos nuestra atención en Refugio y su prometido, Santiago. Ambos están fuertemente conectados con la naturaleza, pero no de la misma forma que Pascual. En ellos encontramos esa ‘naturaleza primitiva’ íntimamente relacionada con lo popular, lo cual nos remite al romanticismo y a nociones como la libertad, la voluntad o lo popular y auténtico.

El romanticismo, movimiento literario sumamente complejo y pluridimensional, constantemente apela a la unión del hombre con la naturaleza y a la aceptación de las pulsiones primitivas, en este sentido se opone a la visión mecanicista del mundo y al encumbramiento de la razón y la ciencia.¹² Dentro de esta línea de pensamiento se encuentra el *buen salvaje*, un ser que según Jean-Jacques Rousseau, no desea más allá de sus necesidades, no tiene vicios pero tampoco virtudes. Esto representa un estado de la humanidad el cual tal vez nunca existió y nunca existirá, pero que nos permite juzgar y repensar la idea de progreso y de civilización, en otras palabras, la idea de la Modernidad.¹³ Bien podríamos asociar la figura del buen salvaje con Refugio y Santiago: ambos están conformes con satisfacer sus necesidades, están alejados de la perversión de la sociedad urbana y pareciera que permanecen inocentes. No obstante, el exacerbado erotismo con que

¹¹ Salvador Reyes Nevares, “La prosa de Amado Nervo”, p. 649.

¹² Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, p. 29.

¹³ Carlos Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, pp. 225-226.

son descritos los acerca parcialmente a la estética naturalista, ambos parecen poseer una naturaleza violenta que linda con las pulsiones primitivas.

Es difícil pensar que esta novela corta es total y puramente naturalista, especialmente cuando se publicó a finales de siglo XIX, época en la cual surgían nuevas corrientes al tiempo que permanecían otras. Como ya lo señala José Miguel Oviedo señala: “La relación que existe entre todas estas formas estéticas no es, pues, sucesiva, como suele creerse, sino de confluencia y llena de desfases e imbricaciones: comienzan y terminan en momentos distintos, pero conviven y se influyen mutuamente la mayor parte del tiempo”.¹⁴ Ante tal panorama, sólo queda preguntarnos, ¿qué elementos de la obra pertenecen al naturalismo y cuáles recuperan rasgos románticos?, el costumbrismo presenta en la obra, ¿es de filiación romántica o realista? Y lo que resulta aún más interesante, ¿cómo estos elementos provenientes de corrientes, aparentemente contrarias se relacionan en una sola obra? Además, no perdamos de vista que *Pascual Aguilera* surge en un contexto literario en el que estaba en auge el modernismo, lo cual tiene implicaciones en la forma en que se abordan y expresan los temas y elementos fundamentales de la narración (espacio, tiempo, personajes).

Pascual Aguilera es una novela corta en la que conviven elementos naturalistas y románticos. Se trata de una obra compleja que no se adscribe únicamente a una corriente literaria; de este modo, la concebimos como una novela corta híbrida. Pensarla solamente como novela naturalista, podría llevarnos a hacer una lectura incompleta, pues cada uno de los elementos de la obra, naturalistas y románticos, se relacionan entre sí y construyen en conjunto el sentido.

¹⁴ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 139-140.

Los estudiosos reconocen la importancia de *Pascual Aguilera*, pero no se han dado a la tarea de profundizar en ella. Son pocas las tesis sobre la obra narrativa de Amado Nervo: una que abre el camino para adentrarnos a la obra nerviana, unas cuantas sobre sus crónicas, sus minificciones y algunas más sobre *El donador de almas* y *El bachiller*. Hasta el momento, sólo se ha encontrado una tesis de maestría en la que se hace un estudio más profuso sobre *Pascual Aguilera*.¹⁵

Por otro lado, es cierto que en las pocas aproximaciones a la novela, ésta ha sido señalada como naturalista, sin embargo, pocos han explicado cómo se articula esta corriente dentro de la obra: María Guadalupe García Barragán, en *El naturalismo en México: reseña y notas bibliográficas*, uno de los estudios más importantes sobre el naturalismo, sólo le dedica unos cuantos párrafos a *Pascual Aguilera*. José Ricardo Chaves Pacheco, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico*, nos presenta un artículo llamado “La mujer es más amarga de la muerte: mujeres en la prosa modernista de México”, en el que habla sobre el carácter erótico de la novela en relación con el naturalismo, pero lo hace en menos de cinco páginas. Igualmente Roland Grass y José Joaquín Blanco¹⁶ señalan la presencia del naturalismo en la obra, al igual que Yólotl Cruz Mendoza.¹⁷ Por su parte, John S. Brushwood adscribe a *Pascual Aguilera* dentro del realismo

¹⁵ Daniel Cruz Cabrera profundiza en la obra desde una perspectiva de estudios de género, específicamente aborda los personajes masculinos. Daniel Cruz Cabrera, *Representaciones masculinas en tres novelas cortas de Amado Nervo: Pascual Aguilera (1892), El bachiller (1895) y El donador de almas (1899)*. México, 2019. Tesis, El Colegio de San Luis.

¹⁶ Véase Grass, Roland. “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)” en *El simbolismo*. Ed. de José Olivio Jiménez. Madrid: Taurus, 1979. pp. 313-327. / Blanco, José Joaquín. “Los cuentos de Amado Nervo” en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. Rec. y dir. de Gustavo Jiménez Aguirre. Selec. y est. prelim. de Lourdes Franco Bagnouls. Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 695-705.

¹⁷ Yólotl Cruz Mendoza, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, pp. 37-56.

y relaciona esta novela corta con la de *Nieves*, de José López Portillo y Rojas, debido a que aborda el “tema del privilegio del hacendado”,¹⁸ sin embargo, no entra en detalles.

Además, no hay estudios que arrojen luz sobre las características de *Refugio y Santiago*; no se ha abordado la presencia de rasgos románticos y populares en la obra, a excepción de los ya citados Salvador Reyes y José Ricardo Chaves, quienes se limitan a señalarlos.¹⁹ Estos elementos, que parecen responder al discurso romántico nacionalista, parecen haber sido eclipsados, tal vez, por el deslumbramiento que provoca el personaje principal y su desenlace. Si bien parecería arriesgado moverse en tierras poco exploradas, valdría la pena ofrecer un primer esbozo sobre esta obra que es la primera novela corta de Amado Nervo, lo cual contribuiría a ampliar un poco más la perspectiva que se tiene sobre su narrativa. Abordar esta obra a partir de la filiación genérica permitirá, según lo expuesto, no sólo entender la obra en toda su complejidad, sino apreciar en qué medida transgrede o retoma las convenciones y, de este modo, poder valorar la esta obra nerviana en relación con la tradición literaria y cultural.

El objetivo general de esta investigación es interpretar la novela corta *Pascual Aguilera. Costumbres regionales* a partir de sus elementos naturalistas y románticos. Para esto, nos interesa comprender las características propias del naturalismo y el romanticismo, tanto ideológicas como formales, y explicar cómo estas corrientes estéticas se articularon en la tradición literaria mexicana, y en particular en la novela de Nervo. También será necesario reconocer y abordar los convencionalismos literarios de la época, así como temas, modelos y técnicas de la narrativa decimonónica, en específico de la novela corta. Una vez atendidas

¹⁸ John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, p. 267.

¹⁹ José Ricardo Chaves, “En torno a la narrativa nerviana”, p. 509.

algunas cuestiones que atañen a la historia literaria y cultural, se pretende examinar las partes constitutivas de la novela corta (espacio, personajes, tiempo y argumento), categorizar los elementos que pertenecen a una y otra corriente, para después contrastarlos y averiguar cómo se relacionan e interactúan entre sí y en qué medida se refuncionalizan o se modifican, con lo que podremos entender cómo lo anterior contribuye a la interpretación de *Pascual Aguilera*.

Resulta relevante considerar la filiación genérica a la que se adscribe el texto porque ésta permite abordar tanto las características formales y discursivas de la obra literaria, así como los principios estéticos e ideológicos que orientan el contenido de la misma. Todo texto propone una “lectura programada”, es decir, una lectura controlada que garantiza cierta univocidad del mismo. En este sentido, la filiación genérica es el principal programa de lectura de una obra literaria: por una parte, permite establecer una relación architextual con otros textos similares —lo cual resulta necesario cuando se pretende ubicar una obra en la tradición literaria, como es el caso de este trabajo—;²⁰ por otra, los géneros literarios funcionan como un marco que orienta no sólo la creación literaria sino también la comprensión. El género permite dotar de identidad a un texto, pero también reduce las posibilidades interpretativas, ya que proporciona a nosotros los lectores información sobre los rasgos que configuran el texto.²¹ En este sentido, se atenderá al género novela corta en sus variantes romántica y naturalista.

La obra literaria se compone de dos planos: uno formal, textual y lingüístico, y otro compuesto por “elementos no dichos” que vienen a conformar el plano del contenido.²² Para

²⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 164-165.

²¹ Jordi Llovet, *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, p. 283.

²² Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 74.

acceder al significado de una obra literaria es útil conocer los códigos culturales, literarios, ideológicos o estéticos que predominaban en el momento de producción de la obra: “todo creador literario reabsorbe en su subjetividad eso que, de una manera muy vaga, podría denominarse el espíritu del tiempo”.²³ En este trabajo se ofrece una reconstrucción del panorama de la narrativa mexicana decimonónica, enmarcada por supuesto en las tendencias europeas, pero sin dejar de considerar el contexto histórico y cultural específico, lo cual va a permitir acceder a la enciclopedia cultural y literaria del autor, así como la convenciones genéricas.

En el primer capítulo, se revisan las características de la novela corta, para luego comprender sus variantes. Se exponen los postulados estéticos e ideológicos del Romanticismo, con especial énfasis en la actitud ante la naturaleza en relación con la noción del buen salvaje; también se estudian los rasgos particulares que el movimiento adoptó al enfrentarse a las circunstancias específicas de México, lo cual favoreció el desarrollo de temas orientados hacia lo identitario y lo popular. En seguida, se explican las características de la escuela naturalista —que no puede ser entendida sin el positivismo, la teoría de la novela experimental de Émile Zola y la teoría determinista—, y cómo éstas se refuncionalizaron en la literatura mexicana hacia el último tercio del siglo XIX. Se toma reflexiona también en torno al entrecruzamiento de la novela corta con el romanticismo, el costumbrismo y el naturalismo.

En el capítulo segundo, se presenta un panorama general sobre obra narrativa de Amado Nervo en relación estética modernista, para tener una visión más completa y entender qué lugar ocupa *Pascual Aguilera* en la narrativa nerviana. En el último y tercer capítulo, se

²³ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, p. 54.

explicará el plano formal del texto a partir de los elementos constitutivos de la narración: espacio, personajes y la disposición de los hechos de la historia. En todo momento, se consideran las relaciones que se establecen entre los elementos de la narración y los aspectos relativos a los códigos estéticos e ideológicos. Con esto se abarca el nivel sintáctico y semántico de *Pascual Aguilera*. Finalmente se determina qué elementos son propios del naturalismo y cuáles tienen rasgos románticos, cómo estos se relacionan entre sí y cómo este contacto los resignifica para poder así aprehender el significado de la obra en relación con el contexto literaria y cultural en el que surgió.

I. NARRATIVA MEXICANA EN EL SIGLO XIX

Una vez concluida la Guerra de Independencia en 1821 México obtiene autonomía política, pero también desea alcanzar autonomía intelectual y artística. Ante esto, se plantean preguntas difíciles de responder, aún en nuestros días: ¿qué es lo mexicano? ¿cuál es nuestra identidad? En este sentido, comienza a perfilarse la literatura mexicana, independiente de la española, para establecer nuevas formas de entender y expresar la realidad nacional. La literatura —sobre todo la narrativa— desempeñó un papel fundamental en la creación de modelos, imágenes y símbolos, sin los cuales sería difícil entender y explicar la tradición literaria mexicana, tal como lo ha señalado Gerardo Bobadilla.²⁴

Garantizada la libertad de imprenta y de expresión, las páginas de las publicaciones periódicas se llenaron de luchas ideológicas y de críticas o alabanzas al régimen vigente. En este sentido, los hombres de letras fueron una pieza clave para la conformación del Estado mexicano; no sólo algunos de ellos desempeñaron cargos públicos, sino que también elaboraron los mensajes necesarios para legitimar el nuevo orden y diseñaron modelos culturales a través de los cuales se difundió la ideología oficial, como expresó Ángel Rama, ejercieron el lenguaje simbólico de la cultura.²⁵ A través de sus escritos, los intelectuales defendieron su postura y una configuraron la idea de nación, difundieron valores cívicos e intentaron sembrar en sus lectores un sentimiento de identidad.

En la efervescencia de las ideas liberales e independentistas, fomentadas a partir de las lecturas de los enciclopedistas franceses y los federalistas estadounidenses, surgió la narrativa mexicana, que tuvo una de sus primeras expresiones en las novelas por entregas,

²⁴ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX*, p. 13.

²⁵ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, pp. 35-36.

producto de la libertad de prensa y de la necesidad de educar al pueblo.²⁶ La primera novela mexicana se la debemos a José Joaquín Fernández de Lizardi, El Pensador Mexicano, quien en 1816 publica *El Periquillo Sarniento*.²⁷ Esta obra es una invitación a abandonar las antiguas costumbres y adoptar las republicanas y liberales; muestra, además, el carácter particular del pueblo mexicano. Lizardi es el autor más representativo de la corriente neoclásica-ilustrada, la cual, a grandes rasgos, pretendía moralizar, reformar y educar al pueblo.

Los textos narrativos aparecieron en su mayoría en revistas y publicaciones periódicas, con la intención de instruir y deleitar: el lector, con sólo dedicar un poco de tiempo, podía obtener de un relato ameno alguna enseñanza de provecho. En general, estas narraciones comparten un esquema similar: inician con un marco narrativo, le sigue la recreación del ambiente, después acontece un hecho que rompe con la estabilidad para dar paso a una secuencia narrativa, cuyo clímax es la revelación de algún secreto o el hallazgo de algún objeto valioso.²⁸ Solían presentar una polarización binaria, héroe vs. antihéroe, bueno vs. villano; campo vs. ciudad; o una estructura melodramática triangular, había un villano, una víctima y un salvador. Con frecuencia había personajes tipo que confirmaban o refutaban el estereotipo.²⁹ Estas fórmulas fueron utilizadas a menudo en la narrativa

²⁶ Alberto Villegas Cedillo, *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, p. 11.

²⁷ Aunque no podemos dejar de considerar la existencia de una protonovela escrita a finales del siglo XVII por Carlos Sigüenza y Góngora: *Los infortunios de Ignacio Ramírez* (1690), concebida como una obra histórica, más que ficcional. (Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, p. 25.) Otras obras consideradas como antecedentes del género, según J. Brushwood, son: *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1607), novela pastoril de Bernardo de Balbuena, la única verdadera novela colonial, según el autor; *Los sirgueros de la Virgen* (1620) otra novela pastoril de Francisco Bramón; y *La portentosa vida de la muerte* (1792) de fray Joaquín Bolaños. (John Brushwood, *México en su novela*, pp. 140-143.)

²⁸ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, pp. 29-30.

²⁹ Alberto Villegas Cedillo, *Op. cit.*, pp. 18-22.

decimonónica, breve o extensa, aunque en esta última había posibilidad de insertar un mayor número de personajes e historias secundarias.

Las publicaciones periódicas contribuyeron a redefinir y reorientar la vida cultural y literaria en los primeros años de la vida independiente en México; además, propiciaron el desarrollo de la literatura durante todo el siglo XIX. En 1826 se publica *El Iris*, la primera revista literaria mexicana, fundada por Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia y Heredia, con el propósito de difundir la literatura inglesa, francesa y, por supuesto, la nacional. Bajo el influjo de *El Iris*, Ignacio Rodríguez Galván funda el *Recreo de las Familias* (1837-1838) y *El Año Nuevo* (1837-1839).³⁰ Otras revistas que contribuyeron a difundir la literatura nacional e internacional fueron *El Mosaico Mexicano*; *Calendario de las Señoritas Mexicanas*; *Museo Popular*, por mencionar sólo algunas.

Gracias a las revistas y diarios, la brevedad se hizo popular entre escritores y lectores. A partir de 1835 comienzan a circular un número cada vez mayor de relatos, cuentos y las llamadas “novelitas”, que desde nuestro horizonte podríamos llamar novelas cortas. Entre 1835 y 1851 se publicó un aproximado de noventa novelas cortas, tal vez más, en periódicos y revistas literarias. A lo largo de todo el siglo XIX, con el propósito de configurar una expresión literaria nacional, se cultivó la novela corta, a la par de otros géneros, todos en diálogo con las sucesivas corrientes literarias que atravesaron el siglo: romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo.

³⁰ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, pp. 100-101, 103.

I.1. La novela corta

Hasta ahora se ha hablado de la novela corta sin aclarar su definición y características, que resultan relevantes por su influencia en el desarrollo de la literatura mexicana del siglo XIX. Tratemos, primero, algunas cuestiones sobre los géneros literarios. Éstos constituyen un sistema de clasificación, pero también se nos presentan como horizontes de expectativas, tanto para el autor, que parte de unos moldes ya establecidos; como para el lector, que obtiene una idea previa y claves de lectura.³¹ Por tanto, los géneros funcionan como patrones de lectura y escritura, ofrecen pautas para comprender e interpretar cualquier obra literaria.

Cuando un lector realiza su interpretación bajo el condicionamiento de algún género literario, por ejemplo, el de la novela policíaca, inmediatamente elimina otras posibilidades interpretativas, además, durante el proceso de lectura, estará formando expectativas basadas en el conocimiento del género en cuestión: el lector esperará encontrar un crimen, una víctima, un detective, un sospechoso... De ahí que el género funcione también como un marco interpretativo.

Las obras reunidas bajo una misma denominación genérica pueden funcionar como un precedente de la obra, con lo cual se acotan las posibilidades de interpretación.³² Esto nos permite comparar y contrastar las realizaciones concretas de cualquier género, así como rastrear los cambios que éste ha experimentado a lo largo del tiempo. En este sentido, podemos hablar de un paradigma genérico, que se transforma y se enriquece con el paso del

³¹ Miguel Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, p. 20.

³² Wolfgang Iser, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, p. 321.

tiempo; y al cual tanto escritores como lectores acceden mediante la aproximación empírica a los textos, pero también a través del discurso elaborado sobre los géneros.³³

Por otro lado, debemos tener siempre en cuenta que no existe una clasificación de textos universal ni atemporal. La obra literaria es una entidad compleja, pluridimensional, y su identidad, como ha señalado Jean M. Schaeffer, es relativa y depende siempre de la dimensión desde la cual se observa el fenómeno.³⁴ Si concebimos a la obra literaria como un acto discursivo, ésta estará conformada por el aspecto pragmático y el mensaje mismo, por tanto, la obra tendrá un aspecto extratextual y otro intratextual. Si atendiésemos al primero, tendríamos que considerar los niveles de la enunciación, del destino y de la función, es decir, aspectos pragmáticos de la obra.³⁵ Al preferir el aspecto intratextual, nos centraríamos en el mensaje, conformado por el nivel semántico y sintáctico. No olvidemos que, al momento de definir cualquier género literario, definiremos también el camino que tomará el análisis de la obra literaria. La clasificación y la denominación de los géneros literarios dependen, en gran medida, de la postura que se adopte al momento de abordar la obra, lo cual está íntimamente relacionado con la concepción del fenómeno literario.

La novela corta es un género cuya definición es complicada pues es un género híbrido, tiene cualidades tanto del cuento como de la novela: “Como el cuento o el relato, la media distancia privilegia la fuerza de la anécdota; y, como la novela, se permite desarrollar con profundidad unos cuantos personajes”.³⁶ Es un género que posee tanto cualidades del cuento como de la novela. Podemos encontrar sus antecedentes en fábulas o historias mitológicas;

³³ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, p. 36.

³⁴ Jean Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, p. 56.

³⁵ ¿Cuál es la diferencia de un relato de viaje y una novela en la que se narra un viaje? En el primer caso, estamos ante un enunciador real, en el segundo, hay un enunciador ficticio, esto si consideramos el nivel de la enunciación.

³⁶ Jorge Volpi, *apud* Antonio Garrido Domínguez, “El estatuto incierto de la novela corta”, p. 81.

así como en los *exempla*, los *flabiaux* y *razós*, hagiografías, farsas, leyendas o anécdotas medievales. Como vemos, se tratan de narraciones que abordan diversos asuntos, se mueven en “zonas fronterizas” y en ámbitos distintos: desde el mítico-religioso, pasando por el cortesano, hasta el popular.³⁷ La única constante es la brevedad, la mayoría de estas historias poseían un carácter ejemplar o moralizante. Durante el Renacimiento y Barroco la novela corta comienza a consolidarse como género, con obras paradigmáticas como *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes o *Las fortunas de Diana* (1621) de Lope de Vega, en el caso hispano.

El interés por las *novellas* resurge en el siglo XIX en Alemania, Francia, Inglaterra, España, Estados Unidos e Hispanoamérica, con lo cual se afirma y se consolida el género. La novela corta se considera como una forma narrativa moderna, producto del siglo XIX,³⁸ momento en el cual los artistas se interesan por encontrar nuevas expresiones artísticas que fueran originales e innovadoras.

En español, carecemos de un término preciso para designar al género, contrario a lo que sucede en otras lenguas (it. *novella*, fr. *nouvelle*, al. *novelle*).³⁹ A principios del siglo XIX, la novela corta —término que ha prevalecido en los estudios literarios— recibió varias denominaciones en México: “novelita, pequeña novela, esbozo de novela, proyecto de novela, esquema de novela, tentativa de novela, ensayo de novela, leyenda de costumbres, apuntes para una novela, novelín, esqueleto de novela”...⁴⁰ La mayoría de estos nombres dan la idea de un género inconcluso, en el que se plasman ideas vagas cuya realización será

³⁷ Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, p. 51.

³⁸ José Cardona-López, “La elusiva ‘novela corta’ o la *nouvelle* moderna”, p. 92.

³⁹ Mario Benedetti, *apud* José Cardona-López, *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁰ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, pp. 32-33.

impedida por la pereza del autor. Se trataba de un género poco consolidado y, probablemente, los autores se tomaban ciertas libertades para experimentar o innovar a la hora de incursionar en él. A esto, añadamos el hecho de que los escritores decimonónicos intentaban cimentar una tradición literaria y una expresión propia.

En un intento por definir al género objetivamente, bajo parámetros cuantitativos, se ha dicho que oscila entre las cinco mil y las treinta y cinco mil palabras,⁴¹ lo cual debe ser tomado con cierta reserva. Este criterio no arroja ninguna luz sobre cómo funciona el género o sobre cuáles son las características que nos permiten diferenciarlo del cuento y la novela. Por ello, recurriremos a una definición que nos ayude a entender las especificidades de la novela corta que nos permitirán, más adelante, interpretar *Pascual Aguilera*.

Insistimos en la brevedad de la novela corta como elemento específico del género, lo que tiene implicaciones en su estructura. Uno de sus rasgos característicos es la “atenuación” de todo aquello que pueda prolongar el curso de la narración, ya sean digresiones o descripciones profusas del espacio y personajes; antepone el argumento sin dejar de ofrecer descripciones de los personajes —sobre todo de los protagonistas— y del espacio. Por su parte, Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes señalan que en la novela corta se privilegia la “rapidez narrativa”, el tiempo es “preponderantemente lineal”, el espacio “desdibujado”, y los personajes suelen tener un alto grado de “excepcionalidad”.⁴²

Otro rasgo de la novela corta es la “presencia de momentos de crisis, variedad de personajes de la escala social y progresiva tragicidad de los asuntos”.⁴³ Es un género que se

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² Antonio Garrido Domínguez, *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁴³ Maxime Chevalier, *apud* Antonio Garrido Domínguez, *Op. cit.*, p. 85.

inclina hacia la intensidad, la concentración y el dramatismo. Hay un claro interés por presentar puntos de ruptura, los cuales suelen implicar la “coexistencia de contrarios”.⁴⁴

Las novelas cortas suelen tener una sola línea argumental que puede ser resumida en pocas líneas, en ocasiones se presentan dos tramas en contrapunto. El argumento está estrechamente relacionado con el personaje principal y el ambiente, por tanto, estos tres aspectos están en un mismo nivel de importancia, forman un “apretado andamiaje”, no hay un elemento que predomine sobre otro. Así, la descripción del espacio nos proporciona información sobre el lugar en el que el protagonista se desenvuelve y significa; en este sentido, el ambiente cobra importancia porque, al formar una unidad con el argumento, crea un significado simbólico o metafórico. Lo anterior, tiene que ver con el carácter sintético del género.⁴⁵

La novela corta también se puede desarrollar de manera episódica, como si se conformara por pequeños relatos independientes; entre cada uno de ellos habrá una pausa, marcada por un espacio en blanco o por una división capitular. Estos episodios, que pueden o no seguir un orden temporal, siempre guardan una relación implícita entre sí. Lo anterior ofrece la posibilidad de realizar una lectura pausada y, al mismo tiempo, exige al lector una participación activa, no sólo debe llenar los vacíos, debe preguntarse la relación que se establece entre argumento, personajes y espacio.

Podemos definir la novela corta como una narración breve, con una o dos líneas argumentales, en que anécdota, personajes y ambiente se encuentran en un mismo nivel de importancia. Esta narración es densa y pausada, puede también ser episódica, además, se

⁴⁴ Miguel Vedda, *apud* Antonio Garrido Domínguez, *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁵ Luis Arturo Ramos, “Notas largas para novelas cortas”, pp. 42-46.

construye en profundidad, lo cual provoca un ritmo lento y sugiere una lectura atenta. Suele tratarse de una historia insólita, con un giro inesperado o un desenlace único.

Entonces, según esta definición, para interpretar una novela corta es necesario atender la construcción del personaje, la atmósfera y el argumento. Nos interesaremos por cómo es el narrador, desde qué posición narra, de qué manera se presentan los hechos. Así mismo nos centramos en los espacios en los que se desarrolla la acción y cómo se presentan, cómo son los personajes, cómo se relacionan entre sí... La forma en que estos elementos se presenten está determinada por la corriente literaria a la que se adhiera la obra literaria. En este sentido podemos hablar de novela corta romántica, naturalista, simbolista, etcétera.

Más que una adjetivación, las corrientes literarias nos proporcionan claves para estudiar e interpretar la obra literaria. Consideradas como un conjunto de características formales e ideológicas, implican una visión de mundo y una postura ante éste, lo cual influye determinantemente en la concepción y creación de la literatura. Delinean, además, los temas y su tratamiento, de este modo, limitan el campo de acción del autor. El género y las corrientes literarias funcionan como programas de lectura indispensables, sin los cuales es difícil llegar a una interpretación total de la obra.

I.2. Corrientes literarias e influencias

El desarrollo de la literatura decimonónica se vio influido por las distintas corrientes literarias que surgieron en la centuria; en este sentido es importante entender cómo las influencias extranjeras dialogan con las nacionales, cómo se transforman y se refuncionalizan. Tampoco podemos dejar de prestar atención al ambiente intelectual, ideológico y cultural en el que los artistas se desenvuelven. Una obra literaria vendría a ser la realización lingüística de la

relación del individuo con su entorno, la cual se determina en función del momento histórico. A continuación, revisaremos algunos elementos propios de las corrientes que nos interesan para este trabajo: romanticismo y realismo-naturalismo, corrientes presentes en *Pascual Aguilera*, según la propuesta de este trabajo.

Romanticismo

Llamamos romántico a aquel período comprendido, aproximadamente, entre 1780 y 1830; sin embargo, al ser un movimiento sumamente complejo y diverso, en algunos lugares se prolongó o apareció con posterioridad. El surgimiento del romanticismo está estrechamente relacionado con la filosofía idealista alemana, la cual, a grandes rasgos, considera que el universo y la realidad puede reducirse a la subjetividad del individuo.

El movimiento romántico adoptó una postura crítica frente a la visión mecanicista del mundo y la exacerbación de la razón que la Ilustración había puesto en boga; también propició la creación un arte único, original, que expresara la subjetividad del artista, en oposición al preceptismo de los neoclásicos. Para la Ilustración, el mundo era una enorme máquina; quien fuera capaz de descifrar la posición y el funcionamiento de cada una de las piezas que la conformaban podría establecer leyes que explicaran los hechos de la naturaleza y, por tanto, tendría la capacidad de modificarla. Esto sólo sería posible mediante el ejercicio del pensamiento lógico, analítico y racional; así, la razón instaura como la única senda segura para llegar a la verdad, única y atemporal. Quien llegara al final del camino, no sólo podría contestar preguntas sobre las cosas de la naturaleza, sino también sobre cómo debería actuar el hombre, cómo debería vivir, cómo se le debería gobernar... pues la verdad venía acompañada de virtud, bondad y belleza.

Ahora bien, sólo los hombres sabios pueden alcanzar la virtud y, por ende, la felicidad. De ahí la importancia que la Ilustración le otorga a la educación, un medio eficaz para difundir valores y normas de comportamiento que ayudaran a los hombres ser virtuosos, justos y felices en cualquier latitud. La ignorancia y la superstición, la esclavitud y la tiranía, así como la crueldad que éstas traen consigo, serían erradicadas de la sociedad.

Por otro lado, en el ámbito artístico, el neoclasicismo acoge el principio de *prodesse et delectare*, por lo que el valor de las obras artísticas radicaba en su carácter edificante. Lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero, fueron los valores mediante los cuales se juzgó el arte, regido por estrictas reglas de armonía, simetría y proporcionalidad.⁴⁶ Los buenos artistas debían optar siempre por lo universal y lo atemporal; rendir culto al orden y a la claridad; mostrar nobleza y mesura; atender los principios de verosimilitud, naturalidad, imitación y decoro.

Pronto hubo quienes señalaron que la razón no es suficiente para comprender la complejidad del universo y del ser humano. Los románticos, quienes retomaron tradiciones neoplatónicas y cabalísticas, entendieron la naturaleza como una fuerza creadora inagotable y dinámica; representa lo Único, el Absoluto, la Unidad elemental: de ella proviene todo y a ella regresa todo.⁴⁷

La naturaleza, entonces, se entiende como un gran organismo vivo que posee un alma o principio creador común a todos los seres. Esta visión organicista, formulada en gran medida por Schelling, quien creía en un “vitalismo místico”, tuvo gran impacto en el arte. La creación artística comenzó a ser considerada como un acto sublimado de expresión, en el que la emoción, y la experiencia estética eran fundamentales. El artista, más allá de imitar a la

⁴⁶ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, vol. I, pp. 151-152.

⁴⁷ Rafael Argullol, *Op. cit.*, p. 36.

naturaleza, “debe crear obras vivas que se muevan [...] por una fuerza inmanente”.⁴⁸

El hombre desea retornar a lo sagrado, busca en su interior las reminiscencias de sus orígenes, intenta redescubrir en él la naturaleza; desea aprehender lo infinito, pero éste es inabarcable, por más que lo intente, jamás lo logrará. Esto es el anhelo (*sehnsucht*) de los románticos, la nostalgia por lo intangible que los lleva a buscar en tierras lejanas, en tiempos pasados, en religiones y mitologías antiguas, reminiscencias de lo infinito.⁴⁹ Aprehender la totalidad del mundo es posible sólo a través del sueño, la imaginación, e incluso la locura, estados en los que impera el inconsciente. En este sentido, podemos hablar del arte como experiencia mística: es la expresión de la unión de lo humano con lo sagrado.

El medio por el cual se difunden las ideas románticas es la revista *Athenäum*, fundada por Wilhelm y Friedrich Schlegel en 1798, donde se exponen los principios de la poesía romántica, la cual es universal, progresiva y viva: “debe tender hacia el ideal, tener una concepción original del infinito y ser producto de la libertad”.⁵⁰ El romanticismo concibe al hombre como un ser autónomo, es libre y tiene la capacidad de elegir entre el bien y el mal; posee voluntad, porque si los hombres guiaran su conducta únicamente a partir de factores externos, no serían seres responsables ni morales.⁵¹

Se reivindica el valor del espíritu individual, que se reafirma a través de la libertad: “No hay estructura de las cosas. No hay un modelo al que debamos adaptarnos. Existe, solamente, un flujo: la interminable actividad propia del universo”.⁵² Este movimiento

⁴⁸ Friedrich Schelling, *apud* Esteban Tollinchi, *Op. cit.*, p. 153. Esta nueva concepción sobre la naturaleza y el arte la explica en profundidad Friedrich Schelling en *Ideas para una filosofía de la naturaleza, Sobre el alma del mundo* y en sus *Cursos sobre literatura y sobre arte*.

⁴⁹ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, pp. 151-152.

⁵⁰ Celia Miranda Cáraberes, “Estudio preliminar”, p. 8.

⁵¹ Isaiah Berlin, *Op. cit.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*, p. 169

prioriza el subjetivismo, la introspección y la libertad creadora; en la literatura, esto se manifiesta en la trasgresión de las convenciones genéricas, en la polimetría, en el culto a lo extraño y a lo maravilloso; en la instauración de nuevos valores, así como en la recuperación de tradiciones que el canon clásico había marginado.

Lo romántico se tradujo a un estilo que movía el ánimo hacia la melancolía: paisajes desolados, magníficos, que anticipan lo maravilloso; se relacionaba con el mundo medieval, el cristianismo y las cruzadas; con la magia y los milagros, elementos ajenos o contrarios a la razón; aludía a trovadores y juglares; romances, leyendas, epopeyas, en los que imperaba el sentimiento, la imaginación, la fantasía y la aventura.

Los románticos buscaron un arte auténtico, original, natural y vital, cuya influencia provenía en gran medida del Medievo y del Renacimiento. Este tipo de arte se encontraba en lo primitivo, que sugiere un estado original, puro o ideal. Primitivo es Homero, la Biblia, las epopeyas, los romances, los mitos y leyendas...⁵³ La autenticidad, por otro lado, aludía a la relación de la obra de arte con la historia o cultura de un pueblo determinado. Comenzaron a valorarse las expresiones artísticas particulares de cada país, dotadas de un carácter particular y que manifiestan las diferencias entre un pueblo y otro. Así, un nuevo criterio para valorar la obra arte radicó en su “cercanía al pueblo o el origen en él”.⁵⁴

Lo anterior se enmarca en una tendencia historicista ligada al afán de encontrar el origen y reconstruir la unidad anterior a todo. Se pensaba que la historia podría revelar el origen y la identidad de los distintos pueblos. En este sentido, encontrar la identidad colectiva era encontrar la propia; así, el artista se asume como un ser particular, históricamente

⁵³ Esteban Tollinchi, *Op. cit.*, p. 146.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

determinado y como miembro de una cultura o un pueblo con paisajes, costumbres, tradiciones y lengua particulares, lo cual influye de manera determinante en sus obras.⁵⁵

Tenemos, por ejemplo, el rescate de leyendas y fábulas que realizan notoriamente Johann Ludwig Tieck, Walter Scott y los hermanos Grimm; o la difusión de romanceros o epopeyas. Estas expresiones, originadas y recreadas en el seno de una comunidad, han permanecido desde tiempos lejanos y constituyen un testimonio vivo del sentir de todo un pueblo; por decirlo de alguna manera, no han sido corrompidas por la civilización. Lejos de todo artificio retórico, utilizan un lenguaje natural, espontáneo y sencillo. En el Prólogo a las *Baladas líricas*,⁵⁶ William Wordsworth dijo que su objetivo era “escoger hechos y situaciones de la vida ordinaria y retratarlos o describirlos todos [...] mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real”. Estos hechos deben presentarse de modo tal que se descubra en ellos, “de forma fiel y no ostentosa, las leyes elementales de nuestra naturaleza”.⁵⁷ Para Wordsworth, el poeta observa y experimenta el mundo a través de emociones puras y auténticas, las cuales sólo pueden ser encontradas en la gente del campo, que al no estar en contacto con los vicios y la vanidad de las grandes ciudades “son capaces de transmitir sus emociones e ideas con expresiones sencillas y sin elaborar”.⁵⁸

La relación entre la naturaleza y el individuo cobra vital importancia el romanticismo, lo cual influye determinantemente en la creación artística. Sin embargo, el romanticismo es

⁵⁵ *Ibid.*, pp.148-149.

⁵⁶ En las *Baladas* se habla de la vida sencilla, de jóvenes dispuestos a vivir como salvajes en tierras lejanas, hombres y mujeres que lamentan la pérdida de la inocencia y felicidad, se describen cielos, senderos y ríos... en fin, se contempla al hombre sencillo en comunión con la naturaleza y con sus más íntimas pasiones. Hay una clara preferencia por lo natural y lo popular, en oposición a la corrupción y la artificialidad, esto sería una constante dentro del movimiento romántico en diferentes latitudes.

⁵⁷ William Wordsworth, *Prólogo a Baladas líricas*, p. 37.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

más de lo que podríamos exponer aquí y, tal como lo ha mencionado Tollinchi, nuestra definición o aproximación a este movimiento “sería más bien una orientación para un estudio”.⁵⁹ Es por ello que para fines prácticas ahondaremos en la concepción romántica de la naturaleza en relación con el individuo, así como algunas nociones asociadas a ésta: lo natural, el buen salvaje o la Edad de Oro, que son de interés para la realización de este trabajo.

El hombre frente a la naturaleza

En los tiempos primigenios, el hombre estuvo en comunión con la naturaleza, sin embargo, éste se ha alejado de ella y ha negado su aspecto trascendental. Fue expulsado del Jardín del Edén por su propio orgullo, pues se sabe en parte divino: es un microcosmos, ya que él mismo representa la totalidad del universo; pero también es *microtheos*, la réplica de dios, un pequeño artesano que llega a fabricar las expresiones poéticas más sublimes.⁶⁰

El individuo romántico se considera un ser escindido; desde el seno de la divinidad, fue expulsado al mundo, arrojado a una estructura que lo oprime, lo limita y no lo deja ejercer su voluntad. Esto le provoca una terrible angustia, de la cual desea liberarse.⁶¹ Rechaza la sociedad y el tiempo en el que vive, busca consuelo en época pasadas o en lugares alejados de las grandes ciudades, la imaginación y el arte se convierten en sus únicos aliados, su interior en su único refugio. Se aísla de los demás y evade su realidad, pues sólo así podrá mitigar su angustia y, con suerte, rozar con la punta de los dedos esa divinidad perdida.

En el imaginario romántico, los tiempos primigenios se asocian a la mítica Edad de Oro y con la idea de la naturaleza saturniana, que representan una instancia mítica-utópica en la que se evoca la naturaleza ideal y, principalmente, un estado natural, anterior a todas

⁵⁹ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, vol. II, p. 1108.

⁶⁰ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 104.

⁶¹ Rafael Argullol, *Op. cit.*, p. 329.

las edades, donde el tiempo aún no era tiempo. En ese Edén, la naturaleza era dadivosa, los frutos abundantes y el clima amable; el hombre vivía en armonía con el prójimo y con los dioses, sin preocupaciones. Se habla incluso de una naturaleza homérica en la que el hombre no está escindido; dioses y humanos conviven en un mismo plano, como sucede en la *Iliada* o en la *Odisea*.⁶² Sin embargo, la naturaleza saturniana no es física, sino ideal, por tanto, es inalcanzable, no existe y nunca existirá.

Por otra parte, el hombre rehúye de la llamada naturaleza jupiteriana, encarnación de un poder destructivo que se abate sobre él. Esta naturaleza, como Júpiter o el Dios del Antiguo Testamento, reparte terribles castigos a aquellos que se atreven a desobedecer sus órdenes; no proporciona paz ni refugio; ante su presencia, el hombre sólo puede temblar. Es una fuerza que lo sobrepasa y lo encadena, a la cual le declara la guerra a pesar de saber que resultará vencido por el poder destructivo de la divinidad.

Debido a su condición de ser escindido, el romántico emprende la búsqueda de sentido en él mismo, lo cual sólo es posible a través de la introspección. Se distancia de la sociedad, se convierte en un ser solitario y, a la vez, en un extranjero, pues no hay lugar para él en mundo.⁶³ Abandonado por los dioses, marginado por la sociedad, acosado por la naturaleza jupiteriana y alejado de la naturaleza saturniana, está irremediamente solo.

La naturaleza le produce al mismo tiempo fascinación y rechazo; es inaccesible e incomprensible mediante la razón, se aparta de parámetros humanos, se encuentra más allá del bien y del mal. Lo cierto es que la naturaleza saturniana y la jupiteriana son dos caras de una misma moneda, que bien podrían expresar el carácter dual de la divinidad.

⁶² *Ibid.*, pp. 331-332.

⁶³ Esteban Tollinchi, *Op. cit.*, pp. 872-873.

En la pintura abundan retratos de tempestades, de parajes solitarios o de ruinas que se han fundido con la naturaleza. En la literatura los paisajes son afines a las emociones de los personajes, los cuales suelen enfrentarse a las fuerzas misteriosas y sobrenaturales de la naturaleza. Una de las imágenes que está relacionada con la naturaleza es el salvaje, el hombre natural, representación de la bondad, pero también de los instintos primarios, inconscientes o primitivos, al cual la Ilustración, mediante el ejercicio del pensamiento racional, había pretendido atenuar y, en el mejor de los casos, erradicar.⁶⁴

El Hombre natural y el salvaje romántico

El hombre natural configura una imagen arquetípica de retorno a la naturaleza, encarna la nostalgia por la vida natural, tal como sucede con el Edén, el Paraíso Perdido o en la Edad de Oro. Sin embargo, esta nostalgia también se encuentra representada en figuras reales: los antiguos germanos, los indios americanos, las tribus africanas, los pastores e incluso la niñez.⁶⁵

Ciertamente, los románticos no inventaron el culto a la vida cultural, éste se ha ido a reelaborando a lo largo del tiempo en la literatura y en las artes. Ya desde la Antigüedad clásica, la literatura bucólica idealizaba la vida en el campo, donde el hombre, en armonía con la naturaleza, experimenta sentimientos nobles. En este sitio habitan tanto humanos como dioses, era “resultado de la conjunción de lo sublime y lo siniestro, por lo tanto, ahí se mezcla lo delicado y lo grosero, como en la vida real de los pastores”.⁶⁶ En esos parajes naturales habitaban también seres salvajes con rasgos bestiales: cíclopes, sátiros, centauros... eran

⁶⁴ Isaiah Berlin, *Op. cit.*, p. 84.

⁶⁵ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad, vol. I.*, p. 478.

⁶⁶ José Antonio Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-de-la-vision-paradisiaca-de-la-naturaleza-mexicana/>.

libidinosos y peludos, vivían según sus deseos, acompañaban al dios Pan, el dios pastor con piel de cabra, con su corte de ménades. Así, la naturaleza contiene todos los aspectos de lo primitivo, que van desde la pureza hasta la lascivia.

Para los antiguos griegos la naturaleza era el centro sagrado, lugar de comunión entre el hombre y la divinidad. No obstante, conforme la ciudad iba constituyéndose como centro económico, político y religioso desde el cual se domina y se ordena, la naturaleza comenzó a adquirir un carácter amenazante y atemorizante, pues ella alberga el caos, lo desconocido y lo vedado. Esto, aunado a la progresiva desvinculación del hombre con la naturaleza, propició la creación de submundos primitivos, surgidos de la necesidad de “producir fantasías regresivas”, de retornar a un pasado idílico. Esto, por una parte, reivindica el territorio degradado de la periferia a través de la invención poética, y por otra, cuestiona las leyes y normas sociales de la cultura dominante.⁶⁷ Es común encontrar en el arte, principalmente en la literatura, seres monstruosos que muestran lo más desagradable y temible de la naturaleza humana para cuestionar el aparente dominio de los instintos del hombre civilizado.

En la Edad Media la naturaleza estaba poblada de bestias y seres fantásticos, pero siguió configurándose como espacio idílico. Tenemos, por ejemplo, el tópico literario del *locus amoenus*, el lugar natural paradisíaco ideal para el ocio y el amor; también está la imagen del *homo sylvestris*: un individuo que vivía recluso en el bosque alejado de la maldad, en medio de la inocencia y las bondades de la naturaleza, tal como los pastores eran representados en las novelas de los escritores del siglo XV.

Con el descubrimiento del Nuevo Mundo, el salvaje se asoció al caníbal. Para algunos cronistas, América era un vasto territorio habitado por salvajes que practicaban el

⁶⁷ *Idem.*

canibalismo, el incesto y la sodomía; sus mujeres eran sexualmente agresivas y sus rituales religiosos eran sangrientos e inhumanos. Esto, en gran medida, fue un argumento a favor de la colonización, pues los europeos, con su Iglesia y su Estado, vendrían a civilizar a los salvajes y a erradicar sus supuestas prácticas pecaminosas. Por otro lado, América también se configuró como un cuerpo deseable y fértil para el conquistador, quién desea y, al mismo tiempo, teme a esa naturaleza exuberante, llena de frutos y animales exóticos.⁶⁸

El Nuevo Mundo y sus habitantes resultan seductores y peligrosos para el conquistador, le recuerdan, tal vez, aquellas pulsiones primitivas que creía erradicadas, o por lo menos controladas. Pero al mismo tiempo, el nuevo territorio se convirtió en el depositario ideal de la bondad natural, los nativos eran considerados seres inocentes, frente a los decadentes y corrompidos europeos.⁶⁹ Quienes contribuyeron de manera importante a la imagen del buen salvaje fueron los misioneros humanistas, quienes trataron de proteger a los indígenas de los abusos de los conquistadores, caso ejemplar es el de Bartolomé de las Casas.

La figura del salvaje como elemento de la literatura folklórica y medio para criticar a la sociedad se convirtió en idea fundamental del pensamiento occidental.⁷⁰ Plantea la oposición entre inocencia y perversión, civilización y barbarie, características opuestas que se encuentran en el ser humano y que determinan su comportamiento. En general, se proponen dos formas de concebir al salvaje: la primera de ellas se posiciona en contra del progreso y la modernidad, es la visión idílica del salvaje con la que el humanismo y, más tarde, Rousseau comulgan; la otra, apoyada en los discursos neocoloniales europeos, así como las ciencias sociales y naturales del siglo XVIII y XIX, concebía a los aborígenes

⁶⁸ Carlos A. Jáuregui, *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁹ Esteban Tollinchi, *Op. cit.*, p. 478.

⁷⁰ Roger Bartra, *El salvaje artificial*, p. 42.

americanos como representantes de un estadio primitivo del desarrollo humano, degenerados debido al ambiente tropical en el que se desenvolvían.⁷¹ Ambas visiones han estado presentes a lo largo del pensamiento occidental y repercutieron de manera importante en la literatura.

Dentro de la visión idílica, Jacob Rousseau define a los salvajes como seres presociales, asilados, ociosos, carecen de sentido de propiedad, no tienen leyes ni familia, tampoco industria o educación; son libres y compasivos; no son buenos ni malos, no conocen vicios ni virtudes; son de naturaleza presocial y precapitalista.⁷²

El buen salvaje actúa según las pasiones primarias: querer, desear, temer. Sus únicos bienes son la comida, la mujer y el reposo; sólo teme al dolor y al hambre. Su mente es incapaz de formular nuevas necesidades, de enmarañar su pensamiento en futuras posibilidades; no trata de descifrar los grandes enigmas sobre la vida o la muerte, sólo vive el presente. La naturaleza no le causa asombro, no siente curiosidad por descubrir el funcionamiento del mundo: éste le es indiferente. Hay tres atributos del buen salvaje que son esencialmente rousseauianos: es libre, perfectible y piadoso.⁷³

En realidad, lo que propone Rousseau es una imagen de los ciudadanos de la naturaleza; no viven como fieras, sino como hombres con libre albedrío. La figura del buen salvaje proporciona una explicación sobre el origen del mal, pues éste no tiene su origen ni en dios ni en la naturaleza, el mal existe gracias a la sociedad.⁷⁴ En este sentido, el salvaje funciona como un medio para presentar el estado de degeneración de la sociedad actual y para criticar las dinámicas de la vida moderna. Con Rousseau, la naturaleza ya no era un

⁷¹ Carlos Jáuregui, *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁷² *Ibid.*, p. 225.

⁷³ Roger Bartra, *Op. cit.*, p. 173.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 180.

lugar específico, como pudo haber sido la Arcadia para los griegos, sino que ahora se encuentra en el hombre mismo.

En contraste, tenemos el hombre artificial, quien forma parte de la sociedad y sigue las prácticas establecidas por ella, para él las formas sociales son de suma importancia, así como su apariencia y la imagen que proyecta a los demás. Esta imagen se basa en la figura del cortesano del siglo XVIII, dentro del cual se encierra el instinto de un hombre que desea liberarse y sumergirse en sus pasiones, uno violento, pasional e irracional.⁷⁵ El hombre artificial trata de construir un mundo basado en la razón y en la ciencia, funda el Estado burgués, impulsa la industrialización, pretende doblegar a la naturaleza y niega todo aquello que lo remita a lo natural y a lo inhóspito. Durante el romanticismo, el salvaje no sólo se asoció a la bondad, sino también a lo irracional y a lo bestial, por eso es importante recordar que el discurso de la bondad natural estaba dirigido al hombre artificial, pues éste debería tomar el ejemplo de la superioridad moral del hombre salvaje,

El romanticismo fue un movimiento sumamente complejo y diverso, ambiguo y contradictorio. Es necesario no perder de vista el hecho de que en cada país hay un romanticismo distinto y único, en algunos predomina el nacionalismo o el individualismo, la crítica a la sociedad burguesa o la exaltación de la historia. La forma en que se asume el romanticismo tiene que ver en gran medida con las condiciones ideológicas, culturales y artísticas de cada país. A continuación, revisaremos el caso mexicano.

⁷⁵ Isaiah Berlin, *Op. cit.*, p. 87.

Romanticismo en México

En México, el romanticismo se desarrolló entre 1830 y 1870, aproximadamente, a partir de la lectura y discusión de distintos autores y textos románticos. Los escritores mexicanos, más que calcar las ideas del romanticismo, las resignificaron y refuncionalizaron, siguiendo la “tendencia a la mexicanización de la literatura y la cultura”.⁷⁶ Esto tuvo como consecuencia una “nueva valoración” de temas, escenarios y personajes, y una nueva forma de expresarlos.⁷⁷ Recordemos que, a principios del siglo XIX, con el movimiento de independencia, varios artistas se propusieron alcanzar autonomía cultural y artística, se preocuparon también por la creación y difusión de nuevos valores y temas que respondieran a la nueva realidad mexicana.

En ese entonces, poco se sabía sobre lo que se escribía en Alemania, Francia e Inglaterra. José María Heredia fue uno de los primeros divulgadores del romanticismo; era consciente de la necesidad de difundir nuevas formas de entender la realidad, que podrían funcionar como “modelos culturales y espirituales”, con la intención de instaurar una nueva tradición literaria diferente a la hispánica. Con la creación de la revista *El Iris* (1826) se dio a conocer algunos autores más representativos del movimiento: Schiller, Goethe, Lord Byron, Lamartine, Chateaubriand, Alejandro Dumas y Víctor Hugo, quienes influirían de manera determinante en las letras mexicanas a lo largo del siglo, alcanzando incluso al modernismo.⁷⁸ Pronto los románticos españoles también fueron leídos y admirados en nuestro país:

⁷⁶ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 120.

⁷⁷ Julio Jiménez Rueda, *Op. cit.*, p. 92.

⁷⁸ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, pp. 102-103.

Francisco Martínez de la Rosa, José de Espronceda, el Duque de Rivas, José Mariano de Larra, José Zorrilla y, posteriormente, Adolfo Bécquer.

El Iris expresó su interés por difundir el patrimonio literario americano, publicó poesías, ensayos, biografía, artículos sobre arte, crítica teatral y literaria. La revista deleitaba e instruía, además, contaba con una sección dirigida especialmente al público femenino; mostraba en sus litografías paisajes, lugares y costumbres nacionales. Estas características fueron comunes a la mayoría de revistas publicadas posteriormente.⁷⁹ *El Mosaico Mexicano* (1836-1837), *Año Nuevo* (1837-1840), *El Recreo de las Familias* (1837-1838), el *Semanario de las Señorita Mexicanas* (1841-1842); *El Museo Mexicano* (1843, 1845).

Los escritores se agruparon en torno a publicaciones periódicas o conformaron distintas asociaciones o academias, en las que se propiciaba la discusión de las novedades literarias venidas de Europa y la creación de una literatura con una marcada tendencia nacionalista. Como ha señalado Alicia Perales Ojeda, estas asociaciones responden a una necesidad social, pues las condiciones del país no eran las mejores para la creación artística; la unión y la fraternidad pasó a ser un asunto de supervivencia. La mayor parte de los que formaban parte de las asociaciones literarias pertenecían a clase media, eran médicos, abogados, profesores o comerciantes; algunos tenían puestos en el gobierno, realizaban tareas burocráticas o diplomáticas, los menos, provenían de familias acomodadas o eran hacendados. De no haberse agrupado, pocos de ellos hubieran podido cubrir los costos de una publicación.⁸⁰

⁷⁹ María del Carmen Ruíz Castañeda, “*El Iris*. Periódico crítico y literario”, pp. 78-79.

⁸⁰ Alicia Perales Ojeda, *Asociaciones literarias mexicanas*, pp. 18, 20.

La Academia de San Juan de Letrán⁸¹ (1836-1856) fue uno de los esfuerzos más sólidos para alcanzar la emancipación intelectual; fue, además, el centro cultural más importante de la primera década del siglo XIX. Fundada por José María Lacunza, Guillermo Prieto y Manuel Tossiat Ferrer, tenía muy claros sus propósitos: preponderar lo nacional sobre lo extranjero, lo popular sobre lo aristocrático, expresando el paisaje y costumbres nacionales; exaltar el pasado indígena y la lucha de independencia. La introspección, el sentimentalismo y la melancolía eran tópicos románticos que tampoco podían faltar.⁸²

Este espacio también propició la lectura y discusión de obras literarias: desde los clásicos Horacio y Virgilio, los grandes poetas del Siglo de Oro, Herrera y San Juan de la Cruz, hasta los poetas contemporáneos: Ossian, Lamartine, Byron y Walter Scott; discutían con entusiasmo las ideas de Goethe y Schiller. Por otra parte, la Academia contribuyó de manera importante a democratizar la literatura: no importaba edad, posición social ni opinión política o religiosa, pues para pertenecer a ella, sólo bastaba mostrar un texto artístico que fuera del agrado de la mayoría.⁸³

Mientras que en Europa el romanticismo desplazó y encaró al clasicismo, en México ambas corrientes convivieron y establecieron un diálogo continuo.⁸⁴ En la Academia convivían dos bandos: el liberal y romántico, con Rodríguez Galván y Calderón como los principales representantes; y el conservador y clásico, encabezado por Pesado y Carpio. Esto

⁸¹ Entre sus miembros, quienes forman parte de la primera generación romántica, se encuentran Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, Guillermo Prieto, Manuel Payno, José María Lacunza, Francisco Ortega, Fernando Calderón, Manuel Carpio, Ignacio Ramírez (El Nigromante) y Francisco Modesto Olaguíbel. Los escritos de la Academia fueron publicados en el *Año Nuevo* (1837-1840) y *El Recreo de las Familias* (1838).

⁸² Alicia Perales Ojeda, *Op. cit.*, pp. 47-54.

⁸³ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, pp. 201-202.

⁸⁴ Gerardo Francisco Bobadilla, *Op. cit.*, p. 110.

otorgó un carácter ecléctico a las letras mexicanas decimonónicas, además, propició debates en torno al quehacer literario, lo cual sería determinante para su desarrollo a lo largo del siglo.

En 1850 se sientan las bases de El Liceo Hidalgo (fundado un año antes bajo el nombre Academia de Bellas Letras), dirigido en un inicio por Francisco Severo Maldonado y posteriormente por Francisco Zarco. Sin embargo, las actividades del Liceo, así como la vida artística y cultural del país, se vieron interrumpidas por la Guerra de Reforma, la Intervención francesa y el Segundo Imperio Mexicano.⁸⁵

Dice Carlos González que para explicar el carácter de las letras mexicanas de este período es indispensable tomar en cuenta el escenario político.⁸⁶ Romanticismo y liberalismo fueron doctrinas afines, ambas son expresiones del espíritu revolucionario, uno en el plano artístico, otro en el político. La libertad, el anhelo de romper con la tradición y la exaltación del individuo son tendencias comunes en ambas doctrinas.⁸⁷ Como lo dijo Víctor Hugo, “*le romantisme n’est que le libéralisme en littérature*” y como lo reafirmó Lara: “La libertad en la literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época”.⁸⁸ Muchos intelectuales lucharon contra los invasores y algunos de ellos murieron en batalla defendiendo el territorio y sus ideales: libertad e igualdad, que más tarde serían considerados como derechos innatos del hombre en la Constitución de 1857.⁸⁹

A partir de 1867, con la derrota de los conservadores e imperialistas y la restauración de la República, que representó la victoria del pensamiento liberal, se establece un nuevo

⁸⁵ Alicia Perales Ojeda, *Op. cit.*, pp. 90-91.

⁸⁶ Carlos González Peña, *Op. cit.*, p. 199.

⁸⁷ Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México*, p. 111.

⁸⁸ Víctor Hugo, Mariano José de Larra, *apud* Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, p. 26.

⁸⁹ Lilia Díaz, "El liberalismo militante", pp. 594-595.

orden. Se proclamó igualdad y justicia para todos, se estableció un Estado laico y se anuló el fuero a militares y eclesiástico; se defendió la libertad de culto y de pensamiento, así como la libertad de industria y comercio. Con Juárez a la cabeza de la República, e Ignacio Manuel Altamirano como orquestador de la literatura nacional, inicia una nueva etapa política, económica, social, cultural y artística.

En 1867 Altamirano funda la revista *El Renacimiento* y con ella, un espacio que aspiraba a conciliar a liberales y conservadores. Se acogieron todas las formas literarias, se apoyaba la creación de una literatura nacional, con temas autóctonos e históricos, afines a los valores de la República; pero también se difundían las letras inglesas, francesas, alemanas y españoles. Hacia finales de ese mismo año, inicia Altamirano las Veladas Literarias. El Liceo Hidalgo retoma sus actividades plenamente para 1874, ya bajo la dirección de Altamirano desde 1870. Sobre las tareas que realizaba el Liceo, *El Federalista* dijo el 19 de enero de 1876: “está formando casi insensiblemente una colección de estudios críticos y biográficos que acabarán por ofrecer material abundante para la formación de una obra en que se vea cómo nació y fue adquiriendo vigor la literatura nacional”.⁹⁰

En la segunda etapa del Liceo participaron los intelectuales más destacados de la segunda mitad del siglo: Altamirano, Francisco Pimentel, Guillermo Prieto, José Martí, Juan de Dios Peza, Francisco Sosa, José María Roa Bárcena, Gabino Barreda, Justo Sierra, José López Portillo y Rojas, Vicente Riva Palacio, sólo por mencionar algunos. A partir de 1884, y hasta 1893, período que comprende su tercera época, sesionó el Liceo en los salones de la

⁹⁰ Alicia Perales Ojeda, *Op. cit.*, p. 93

Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Éste se tuvo como propósito “la creación de una literatura nacional correspondiera a una auténtica independencia intelectual”.⁹¹

A partir de 1867, surge lo que algunos denominan el segundo romanticismo mexicano, o el período de la llamada literatura nacional, de carácter didáctico. Esta época también podría considerarse como un momento de transición, pues el realismo comenzó a hacer acto de presencia en las letras mexicanas y pronto empezaría a ganar terreno.⁹²

Algunos temas de la narrativa romántica mexicana

En la modalidad narrativa, contamos con un gran número de obras que tratan diversos asuntos: *El pistol del diablo: novela de costumbres literarias* (1845-1846) de Manuel Payno, con la que se inicia el estilo folletinesco; *Un año en el hospital de San Lázaro*, novela epistolar de Justo O'Reilly, quien posteriormente publica *La hija del judío* (1848-1849), una novela histórica situada en la colonia. También destaca *La Guerra de Treinta años* (1850), novela pesimista en la que Francisco Orozco y Berra “expresa el descontento que le produce el mundo en el que vive”.⁹³ *La clase media* (1859) y *El diablo en México* (1860), novelas amenas de Juan Díaz Covarrubias quien también incursionó en la novela histórica con *Gil Gómez el Insurgente o la hija del médico* (1859). Otra novela notable fue *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* (1865-1866) de Luis G. Inclán, en donde se retratan tipos y costumbres mexicanas tal cual los ve “un hombre radicalmente nacionalista”.⁹⁴ Cabe resaltar la presencia de obras narrativas breves publicadas

⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

⁹² John S. Brushwood, *Op. cit.*, p. 184.

⁹³ *Ibid.*, p. 165

⁹⁴ Julio Jiménez Rueda, *Op. cit.*, p. 112,

a través de los medios impresos, como leyendas, cuentos, artículos, cuadros de costumbres y novelas cortas.

En general, la narrativa romántica puede adscribirse a tres grandes categorías: narrativa sentimental, histórica y de costumbres. En nuestro país, el romanticismo se asumió sobre todo como la expresión de emociones y sentimientos, individuales y colectivos. Los temas principales que se tratan son los asuntos amorosos y los cívicos vistos desde una perspectiva sentimental y trágica; la historia y la descripción de la naturaleza eran los principales tópicos de los que se valían los escritores.⁹⁵

De acuerdo con John S. Brushwood, existía una marcada tendencia a exaltar las emociones, pues se pretendía ganar la simpatía del lector; casi siempre había una víctima del destino, todo estaba en su contra y se desahogaba mediante discursos inflamados de sentimentalismo. Uno de los grandes defectos de la narrativa decimonónica era el empeño de los autores por intervenir en la narración para explicar al lector lo que acababa de leer. Lo más interesante del romanticismo en esta época son los temas de la Inquisición, la idealización de los indígenas en contraste con los conquistadores y la defensa del criollo.⁹⁶ aunque también podríamos añadir la tendencia irónica y humorística, como lo podemos ver en *El diablo en México* (1858) o en *La quinta modelo* (1870), obras en las que el narrador realiza comentarios mordaces sobre sus personajes, las situaciones por las que atraviesan e, incluso, sobre las convenciones genéricas.

Para dimensionar la importancia que durante este período se le dio al pasado histórico, herencia del historicismo romántico, basta con nombrar *El libro rojo* (1870), escrito por

⁹⁵ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 104.

⁹⁶ John S. Brushwood, *Op. cit.*, pp. 154, 162, 169.

Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, o los cinco tomos de *México a través de los siglos* (1884-1889), obras monumentales en las que se retrata la historia de México desde la Conquista hasta la Intervención francesa y la Guerra de Reforma. De esta forma se creaba una narrativa que sustentara el poder y los ideales liberales. La novela histórica también contribuyó en la reconstrucción del pasado histórico, escritores como José Joaquín Pesado, Justo Sierra O'Reilly, Eligio Ancona y Vicente Riva Palacio, incursionaron en el género.

Así mismo, hubo un fuerte interés por el “color local” de los tiempos presentes y las costumbres del pueblo, ejemplo de esto son los cuadros de costumbres de Guillermo Prieto, uno de los principales representantes del costumbrismo, género que se desprendía de la tradición literaria hispánica y virreinal.

Sobre el costumbrismo, el paisaje y la identidad nacional

Entre 1830 y 1860 el costumbrismo se desarrolla en la modalidad de cuadros de costumbres. Buscaba plasmar los atributos físicos y psicológicos de los individuos en relación con determinado espacio con características bien definidas, pues así se podría llegar a “la esencia única y original de la colectividad representada”,⁹⁷ y por consiguiente, el carácter del pueblo mexicano. Los cuadros de costumbres, también llamados artículos o estampas costumbristas, eran pequeñas narraciones o descripciones que presentaban la forma de vida de los habitantes de cierto país o región, “tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea, [...] con escasa o ninguna trama argumental”.⁹⁸

Del costumbrismo se desprenden los tipos, personajes populares que, por su oficio, procedencia, forma de vestir o hablar, representan lo típico y particular de un determinado

⁹⁷ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 121-122.

⁹⁸ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 25.

pueblo o cultura: el ranchero, la coqueta, el barbero o la costurera, cada uno se desenvuelve en espacios sociales distintivos y realiza actividades específicas. Aparecieron primero en revistas literarias, después, en una obra colectiva que retoma el modelo español: *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854),⁹⁹ donde pretendía ofrecer una representación de los personajes más representativos de la sociedad mexicana. No aparecen ni eclesiásticos ni militares, no hay tipos de las clases altas ni indígenas que no hayan sido aculturados;¹⁰⁰ se representan únicamente las clases populares, con las cuales se propició la creación de un discurso identitario, en las que éstas integraban un conjunto uniforme de individuos libres que compartían una misma voluntad: el pueblo, en oposición a la aristocracia y a la burguesía, que representaban el antiguo orden colonial, el privilegio, el ocio y lo artificial.¹⁰¹

Los cuadros representan el mosaico racial, de modo que resaltan el carácter mestizo del pueblo mexicano. En un cuadro sobre la china, podemos leer lo siguiente

¡Fuera las majas y manolas de España y las grisetas de Francia! [...] ¡Fuera repito! porque ahora sale mi china; esa hija de México tan linda como su cielo azul; tan fresca como sus jardines floridos, y tan risueña y alegre como las mañanas deliciosas de esta tierra bendita de Dios y de sus santos.¹⁰²

Más adelante, se pinta a la china como dueña de una belleza natural, que no necesita del corsé ni del bullarengue, no sabe de coloretos ni de tinturas; le gusta la fiesta y bailar, es coqueta pero no atrevida. Este tipo proveniente del pueblo, carece de la artificialidad tan

⁹⁹ Como antecedentes de esta obra podemos tomar *Heads of the People: or portraits of the English* (publicada a partir de 1838), que sería traducida por Émile de La Bédollière como *Les anglais peints par-eux memes*, que daría origen al nombre genérico de estas obras colectivas. A partir de 1839 se publica *Les français peints par eux-memes*. Se publica por entregas en 1842 *Los españoles pintados por sí mismos*, que establecería la pauta para la creación de *Los cubanos pintados por sí mismo* (1852) y *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). (María Esther Pérez Salas C., "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*", pp. 173-185.)

¹⁰⁰ María Esther Pérez Salas C., *Op. cit.*, p. 203.

¹⁰¹ Carlos Illades, "La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano", pp. 18-19.

¹⁰² Hilarión Frías y Soto, *et. al.*, "La china", p. 90.

común entre mujeres que siguen las modas extranjeras, enfermas de los nervios y con jaquecas eternas. Aquí se expresa la preferencia por lo nacional sobre lo extranjero, el carácter fresco y alegre de la china se corresponde al del país. No hay que dejar de lado que los personajes presentados no siempre se mostraron como son en realidad, fueron idealizados y contribuyeron a construir el mito del pueblo bueno.

Aunque en principio los cuadros de costumbres y los tipos fueron publicados de manera independiente, también se retoman dentro de narraciones más extensas. En *El Zarco*, uno de los personajes femeninos, Pilar representa el tipo mexicano femenino: “era morena, con el tono suave y delicado de las criollas que se alejan del tipo español sin confundirse con el indio, y que denuncia a la hija humilde del pueblo”.¹⁰³ Se reúnen características tanto físicas como morales. Veamos la descripción de Nicolás, personaje de la misma obra:

...joven trigueño, con el tipo indígena bien marcado, pero de cuerpo alto y esbelto, de formas hercúleas, bien proporcionado —de fisonomía inteligente y benévola—. Los ojos negros y dulces, su nariz aguileña, su boca grande, provista de un dentadura blanca y brillante, sus labios gruesos, que sombreaba apenas una barba naciente y escasa, daban a su aspecto algo de melancólico, pero de fuerte y varonil al mismo tiempo. Se conocía que era un indio, pero no un indio abyecto y servil, sino un hombre culto, embellecido por el trabajo y que tenía la conciencia de su fuerza y de su valor.¹⁰⁴

La literatura proyecta un ideal de nación, integrada por individuos trabajadores y virtuosos. La prosa del segundo romanticismo, principalmente la novela, hizo del pueblo su protagonista, definió sus rasgos y lo hizo depositario de los valores patrios.¹⁰⁵ Esto en oposición al conquistador y/o invasor, que se configura, físicamente, a partir de rasgos extranjeros y representa vicios y defectos del hombre europeo civilizado.

¹⁰³ Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco. (Episodios de la vida mexicana en 1861-63)*, p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 43-44

¹⁰⁵ Carlos Illades, “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”, p. 36.

Así mismo, el paisaje mexicano cobró relevancia, pues la naturaleza se convierte en un medio por el cual también es posible expresar una identidad cultural. El territorio es parte fundamental para cualquier nación, por ello es necesario delimitarlo, controlarlo y ocuparlo, pero sobre todo, conocerlo. Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, período en el que las nuevas naciones occidentales buscan conformar una identidad nacional, políticos e intelectuales hacen uso del paisaje, natural y urbano, para expresar el carácter colectivo de determinado pueblo. Los elementos naturales, valles, montañas, lagos, ríos, flora y fauna, suelen adquirir valores simbólicos y culturales; como lo ha mencionado Nicolás Ortega Cantero, el paisaje es “un testimonio y un símbolo de la historia y de la identidad compartidas”, además, las características del paisaje natural suelen asociarse a las aspiraciones y características, tanto físicas como psicológicas, de sus habitantes.¹⁰⁶

Durante el transcurso del siglo XIX, se elaboró un gran número de mapas del territorio mexicano, se hicieron dibujos, grabados y pinturas que representaban no sólo el paisaje, sino también las costumbres de sus habitantes. En la literatura también se cultivó esta tendencia, como lo podemos ver en algunos poemas Juan Manuel Othón, o en los “Idilios” de Ignacio Manuel Altamirano, quien en los comentarios a ese texto dejó dicho: “he intentado presentar pequeños cuadros de los paisajes del Sur”, ofreciendo al lector una descripción del “aspecto de la naturaleza” y “de las costumbres de la costa”.¹⁰⁷ Como buen romántico, presenta un lugar paradisíaco, en el cual abundan cafetales, mangueros, piñas, floripondios, tamarindos, platanares, azahares... y donde los habitantes, después de pescar o acarrear agua, pasan su

¹⁰⁶ Nicolás Ortega Cantero, *apud* Virginie Thiébaud, "Paisajes identitarios en México. Análisis y valoración de paisajes de la independencia", p. 657.

¹⁰⁷ Ignacio Manuel Altamirano, *Obras de D. Ignacio Manuel Altamirano. Tomo I*, pp. 145-147.

tiempo bajo la sombra de los árboles. La exuberante naturaleza mexicana se convierte en vestigio del Edén, que está ahora poblado de especies y seres mexicanos.

La Arcadia Mexicana ya había incursionado en la configuración de un paisaje mexicano, se apropió de las convenciones clásicas europeas e introdujo elementos mexicanos: magueyes, jarros, chinampas, mayates... Las ninfas que se bañan en el río son ahora indias que recogen la verdura en la madrugada; el vino de Lesbos se convierte en pulque y la Virgen de Guadalupe en la guardiana del bosque.¹⁰⁸

Civilización y barbarie

Hemos mencionado anteriormente que la Independencia de las colonias americanas trajo consigo la reflexión en torno a la identidad de las nuevas naciones. Se pretendía romper con la tradición española para establecer otra disidente, se quería retomar las imágenes del pasado precolombino, rescatar del olvido a esos grandes imperios, su historia y sus héroes. El conquistador fue acusado de profanar las tierras americanas y de destruir los pueblos que las habitaban, era el usurpador, el asesino, el sanguinario, el ladrón, el avaricioso, criminal que cometió atrocidades en nombre de la civilización. Fue identificado con la barbarie, mientras que los indígenas o mestizos con la bondad.¹⁰⁹

En Hispanoamérica, la figura del buen salvaje fue empleado para denunciar el colonialismo. La imagen del español usurpador y la reivindicación del pasado prehispánico está presente en distintas obras literarias: la tragedia *Guatimoc* (1820) de José Fernández Madrid; las novelas cortas *Netzula* (1837) de José María Lacunza y *Jicotencal* (1826) de José

¹⁰⁸ Jorge Antonio Ruedas de la Serna, *Op. cit.*

¹⁰⁹ Carlos A. Jáuregui, *Op. cit.*, p. 238-239.

María Heredia; el poema “Profecía de Guatimoc” (1839) de Ignacio Rodríguez Galván; la novela histórica *Guatimozin* (1846) de Gertrudis de Avellaneda; entre otras.

Para los pueblos hispanoamericanos, el buen salvaje, exótico y pintoresco, sencillo, feliz y virtuoso, es símbolo de la autoctonía nacional en contra del yugo español y, más tarde, del imperialismo estadounidense.¹¹⁰ Sin embargo, la realidad era otra: mientras se construía el mito de los pueblos prehispánicos, el “salvaje” del siglo XIX representaba una amenaza, pues impedía lograr la unidad que tanto anhelaban las naciones independientes, las cuales pretendían emular la Europa civilizada. El indio, el negro o el gaucho materializan una amenaza para el Estado, todos ellos, desde la marginalidad, atentan contra la propiedad, la raza y la lengua.¹¹¹ En otras palabras, no eran contemplados en los distintos proyectos nacionales que se pretendía imponerles.

En México, la dicotomía civilización-barbarie se entendió como dos tiempos culturales e históricos, nociones que se corresponden respectivamente con el campo y la ciudad. El campo, en su aspecto positivo, representa un tiempo mítico que alude a una naturaleza indómita; es el sitio donde los individuos viven según los ciclos de la naturaleza, tienen creencias y tradiciones muy arraigadas, a la vez que se rigen por los valores de la comunidad. En su aspecto negativo, el campo se concibió como lugar de barbarie y del desorden, fue asociado al tiempo de la colonia, cuando dominaba la ignorancia y la superstición.¹¹²

En cambio, la ciudad es el centro de la civilización donde se encuentran los principales organismos de poder; sus habitantes están al tanto de los avances científicos y

¹¹⁰ Pedro Henríquez Ureña, “Las corrientes literarias en la América Hispánica”, p. 47.

¹¹¹ Carlos A. Jáuregui, *Op. cit.* p. 253.

¹¹² Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, pp. 151-152

tecnológicos, así como de las nuevas tendencias artísticas, el lugar donde el criollo, inspirado por el liberalismo, trabajaba por el progreso del país. No obstante, a la ciudad también se le atribuyeron connotaciones negativas.

A lo largo del siglo XIX la literatura, en la misma línea de Rousseau, representó a la ciudad como un lugar donde imperaba la corrupción, la decadencia y la hipocresía. En las novelas decimonónicas, la ciudad es vista como un cuerpo enfermo; este fenómeno lo vemos presente desde los inicios hasta los finales de la centuria, desde *El periquillo Sarniento* a *La Rumba*.¹¹³ La idealización de la naturaleza no fue tan marcada como en Europa. Mientras que allá la revolución industrial y la urbanización se dio a paso acelerado y de manera casi general, en América la naturaleza aún permanecía cercana, pues el proceso se dio en puntos muy específicos y la mayoría del territorio permanecía rural. Además, como lo señala Mercedes Serna, la naturaleza americana es ciertamente más hostil que la europea.¹¹⁴

Fue a finales del siglo XIX cuando el campo retomó con fuerza sus atributos positivos, pues ya no era semillero de ignorancia, sino que volvía a ser el lugar paradisiaco, inocente y, más importante, original. El mestizo ocupó el lugar del buen salvaje, ahora él representaba el carácter de la identidad mexicana, pues integraba el pasado indígena y el colonial. El campo era el *origen*; la ciudad era el artificio y la imitación, sus habitantes se preocupan por lo material, la posición económica y por las nuevas modas europeas.¹¹⁵

¹¹³ *Ibid.*, pp. 156-158.

¹¹⁴ Mercedes Serna Arnaiz, "Discurso sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada", p. 261.

¹¹⁵ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 161.

Como vemos, la ciudad y el campo pueden ser dotados de atributos negativos o positivos, aunque parece prevalecer el sentido positivo del campo sobre el sentido negativo de la ciudad. Esto viene acompañado de ciertas imágenes en las expresiones literarias del momento: el buen salvaje, el mestizo, el campo, la naturaleza, lo original; en oposición con el hombre artificial, la civilización, la ciudad, el artificio, lo extranjero. Esto, que tiene su fundamento en el ideario romántico, estará presente a lo largo del siglo XIX y parte del XX.

La novela corta en el romanticismo mexicano

El romanticismo y su vena nacionalista encontraron en la novela corta un fecundo medio de expresión.¹¹⁶ Tan sólo entre 1832 y 1850, se publicó un aproximado de 100, mientras el número de novelas extensas no llegó a la decena. Son dos grandes temas sobre los que escriben los autores de novelas cortas: amor y nacionalismo. Las relaciones amorosas imposibles y trágicas abundan en estos relatos; por otra parte, no faltan aquellos de carácter histórico, con incursiones en el pasado colonial y el mundo prehispánico.¹¹⁷

Entre las primeras novelas cortas tenemos *El amor filial*, de Rosario Bosero, en la que la protagonista prefiere suicidarse a perder su honra. *Netzula*, publicada en 1837, cinco años después de haber sido escrita por José María Lacunza, relata la historia de amor de dos jóvenes indígenas. Uno de los escritores más prolíficos durante el romanticismo es Manuel Payno, escribió un total de dieciséis novelas cortas, entre las que destacan *¡Loca!*, *El monte virgen*, *Pepita*, *Alberto y Teresa*, *Amor secreto* y *La lámpara*, casi todas ellas con finales

¹¹⁶ Las novelas cortas se dieron a conocer a través de publicaciones periódicas como *El Año Nuevo*; *El Mosaico Mexicano*; *Calendario de las Señoritas Mexicanas*; *El Recreo de las Familias*; *Museo Popular*; *El Siglo Diez y Nueve*; *El Museo Mexicano*; *El Apuntador*; *El Álbum Mexicano*; *La Semana de las Señoritas Mexicanas*; *La Ilustración Mexicana*...

¹¹⁷ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, pp. 45-46.

trágicos, donde las protagonistas mueren tras haber sufrido grandes penas de amor. Payno también incursionó en narraciones históricas: *El castillo del Barón d' Artal*, *El Lucero de la Málaga* o *Aventuras de un veterano*.¹¹⁸

Es interesante también aquellas obras en las que se retoman leyendas, como *La calle de Juan Manuel* de Justo Gómez de la Cortina, quien no sólo se basa en la tradición popular, sino que también realiza una investigación histórica. Algunas novelas cortas ambientadas en la época colonial son *La hija del oidor* y *El visitador*, ambas de Ignacio Rodríguez Galván.¹¹⁹ Igualmente histórica es *El Inquisidor de México o la venganza del judío* (1838) de José Joaquín Pesado.

La novela corta se refinó como género con las obras de Florencio María del Castillo, Juan Díaz Covarrubias y José María Roa Bárcena. Roa Bárcena puede ser considerado como el primer maestro del género, cuyas obras más notables son *La quinta modelo* y *A dos pasos del abismo*. Por otro lado, Ignacio Manuel Altamirano e Hilarión Frías y Soto incursionaron excepcionalmente en el género. Sus obras más representativas son *Navidad en las montañas* y *Vulcano*, respectivamente.¹²⁰

Realismo y naturalismo

Pensamiento científico y filosofía positivista

Durante el siglo XIX, la perspectiva materialista determinista, gestada durante el siglo XVIII, propició el desarrollo de la ciencia como nunca antes. Esta perspectiva llevó a entender la realidad humana como “esencialmente material”, “predeterminada en su comportamiento” a través de leyes articuladas a través del rigor del pensamiento científico.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 38-40.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 63-64.

La ciencia adquirió relevancia gracias a la “especialización y precisión en las técnicas de observación y experimentación”.¹²¹ Esto impactó de manera notable en las ciencias naturales, la industria y el desarrollo de nuevas tecnologías que contribuyeron al crecimiento económico y el fortalecimiento político de las naciones occidentales.

Las religiones y las cosmovisiones no tenían razón de ser en un mundo industrializado. Augusto Comte señaló la necesidad de crear un conocimiento secular, así se explicarían los procesos que regían el funcionamiento de la sociedad a través de la razón para asegurar el orden y el progreso de la humanidad.¹²² En este sentido, la ciencia tiene la única finalidad de servir a la humanidad, pues si se conoce el funcionamiento de los fenómenos concretos, ya sea sociales, económicos, biológicos o históricos, podremos, en adelante, modificarlos de acuerdo a sus necesidades. Lo anterior se explica a partir de la noción de “previsión racional” planteada por Comte, quien considera que “el verdadero espíritu positivo consiste en ver para prever, en estudiar lo que es, a fin de concluir de ellos lo que será, según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales”.¹²³

Comte contribuyó notablemente a la sistematización del conocimiento científico. Propone la teoría de los tres estadios para explicar la evolución del pensamiento humano; según esto, podemos hablar del estado teológico, metafísico y positivo. El primero, propio de las sociedades teocráticas y militares, es aquel en el que los fenómenos naturales se atribuyen a fuerzas divinas. En el segundo, se tiende a explicar el mundo a partir de entidades abstractas, hay un gran interés por descubrir el porqué de todos los fenómenos; es la etapa

¹²¹ Elías Trabulse, “Introducción”, <https://es.scribd.com/book/482611426/La-ciencia-en-el-siglo-XIX>. Los principios de la conservación de la materia y la conservación de la energía fueron elementales para la perspectiva materialista determinista de la realidad.

¹²² Eugenio Moya, “Introducción”, p. 24.

¹²³ Augusto Comte, *Discurso sobre el espíritu positivo*, p. 80.

del contrato social y de los derechos individuales (Revolución francesa) e impera la anarquía individual (Romanticismo). El último, el estado positivo, es en el que la observación y experimentación son utilizados para explicar los distintos fenómenos; se investiga el cómo para predecir y controlar el futuro; es propio de la sociedad industrial. El estado positivo es al que todas las sociedades deberían aspirar. Los rasgos característicos del positivismo son el triunfo de la mentalidad científica, la producción industrial que tendrá como resultado el aumento de nivel de vida de todos, el reconocimiento de la sociedad privada como fuente de riqueza social y los científicos como herederos del orden social. Supone una nueva moral basada en el culto a la humanidad, en el respeto a la comunidad y en la toma de consciencia sobre la función que cada uno tiene para contribuir al bienestar.¹²⁴

El positivismo se interesa por la colectividad, en este sentido, el individuo deja de concebirse como un ente único e irrepetible; de ahora en adelante, será resultado de la diferenciación de roles o de las expectativas que la sociedad tenga sobre él. La división de las funciones sociales estará determinada fundamentalmente por lo que Comte llama órganos duraderos, tales como la familia, el lenguaje y la división del trabajo.¹²⁵ La familia es la base de la estructura social, en ella los individuos aprenden a socializar y se adaptan a las dinámicas de autoridad y orden social mediante el principio de subordinación, pues los hijos deben someterse a la voluntad de los padres para mantener la armonía familiar. El orden social, que llevaría el progreso, sólo se lograría a partir de la instrucción pública, la defensa de la propiedad privada y la concentración del capital; así, industria y ciencia se unen para lograr el pleno desarrollo de la sociedad. En este contexto, se pensó que la literatura, más allá

¹²⁴ Eugenio Moya, *Op. cit.*, pp. 32-34.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 38.

de mostrar historias fantasiosas y personajes sentimentales, podría contribuir al estudio de los individuos.

Realismo

Los escritores, sujetos históricos y sociales, siempre han mostrado interés por su realidad inmediata, la retratan y la juzgan con pesimismo o con ironía. De este interés han surgido composiciones literarias en las que es posible apreciar una pintura detallada de la vida cotidiana de una determinada época, como es el caso de *El Satiricón*, *El Lazarillo de Tormes* o *El Periquillo Sarniento*. No obstante, aquí nos interesa otro realismo, aquel surgido en Francia a mediados del siglo XIX, el cual, según lo define René Wellek, “es la representación objetiva de la realidad social contemporánea”.¹²⁶ El realismo decimonónico se adentra en la vida cotidiana y las costumbres con la intención de comprender y explicar la realidad social a partir de la observación y la documentación; de este modo, se encontrarán las causas de diversos problemas que aquejan a la sociedad para después encontrar una solución.¹²⁷

La crítica literaria considera a Próspero Mérimée, Honoré de Balzac y Stendhal como los precursores del movimiento realista, sin embargo, el sentido del término tal como lo conocemos hoy en día comenzó a perfilarse a partir de las reflexiones teóricas llevadas a cabo por Jules Champfleury y Edmond Duranty. Los debates que surgieron en torno a la obra narrativa de Gustave Flaubert (quien no se consideraba a sí mismo realista) y la obra pictórica de Gustave Courbert, también contribuyeron a la configuración del término.¹²⁸ Así, el realismo, término que hasta entonces había sido utilizado para referirse al “color local” y a la representación más o menos fidedigna de las costumbres, los atavíos o arquitectura, pasó

¹²⁶ René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 181.

¹²⁷ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, pp. 25-26.

¹²⁸ Esteban Tollinchi, *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...*, p. 242.

a estar asociado a un grupo de escritores y a un movimiento literario. El arte como representación del mundo, debe “estudiar la vida y costumbres contemporáneas por medio de la observación y el análisis cuidadoso”.¹²⁹

La principal demanda técnica de las narraciones realistas es la objetividad, la cual se logra con la desaparición del autor; para el realismo un objeto se considera más real y verdadero según se emancipe de un sujeto.¹³⁰ Las narraciones realistas, en su mayoría, utilizan narradores que observan desde la distancia, como si se tratase de un biólogo observando un hormiguero: él no empatiza con los personajes, está ahí para explicar la forma en que la sociedad y el momento histórico influyen en la vida particular de algún individuo. Bien lo dijo Balzac: “esta cantidad de figuras y de caracteres, esta multitud de existencias, exigían marcos, y, perdónese me la expresión, hasta galerías”.¹³¹

Con Flaubert, aunque Balzac ya había sentado los antecedentes, el realismo se hace, además de objetivo, imparcial e impersonal; el relato se presenta al lector como si estuviera “surgiendo y ordenándose por sí mismo”.¹³² Para los realistas no hay impedimentos para observar el mundo, nada se oculta al ojo curioso. No obstante, la idea de objetividad es cuestionable, habría que preguntarse si todos concebimos la realidad de la misma manera y si en esa concepción no influyen experiencias o sentimientos personales. Además, el orden en que el autor presenta hechos y palabras influyen en la forma de concebir la historia.

Pierre Martino, basándose en la vasta obra de Balzac, reúne una serie de características fundamentales que estarían presentes en mayor o menor medida en las novelas

¹²⁹ René Wellek, *Op. cit.* p. 173

¹³⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹³¹ Honoré de Balzac, “Prólogo del autor a *La Comedia humana*, <https://books.google.com.mx/books?id=Q2LXDwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

¹³² Erich Aurebach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 458.

realistas.¹³³ La analogía entre sociedad y naturaleza sería la principal constante; esto ya lo había señalado el propio Balzac en el Prólogo a *La Comedia humana*, donde afirmaba que así como hay especies zoológicas, existen especies sociales, y si la historia natural ha podido presentar el conjunto de la zoología, es posible emprender una obra similar en torno a la sociedad. Esto trae consigo un alto grado de dificultad; contrario a los animales, los humanos tienden a la complejidad, son racionales, capaces de modificar su entorno e imaginar mundos posibles. En el humano no sólo entra en juego la naturaleza, sino también la inteligencia.¹³⁴

Balzac explica que para concretar el proyecto que se había propuesto, a saber, presentar y estudiar a la sociedad en toda su extensión y heterogeneidad, debía presentar a los individuos y su entorno. Para ello, había que realizar “el inventario de los vicios y virtudes”, “pintar los caracteres”, componer “tipos por la reunión de los rasgos de varios caracteres homogéneos”, con esto, podría escribir la historia de las costumbres.

Los realistas recurrieron a personajes representativos de una especie social, un burgués, un noble, un militar, un campesino o un obrero, los cuales también dan cuenta medio en el que se desenvuelven, de esta manera, podemos darnos una idea de cómo viven y cuál es su fisonomía moral. No es suficiente con reproducir los tipos sociales y dar cuenta de las situaciones por las que atraviesan, es necesario hallar las razones de estos caracteres y de sus pasiones: “Así descrita, la sociedad debía llevar consigo la razón de su movimiento”.¹³⁵

Los problemas centrales que afectan a los individuos de la sociedad moderna y sobre los cuales se erigen las obras realistas, son el ascenso social y el deseo o la carencia del dinero, único medio de medrar. El amor ya no es un tema principal y ocupa el mismo lugar

¹³³ Pierre Martino, *apud* Joaquina Navarro, *Op. cit.*, pp. 29-30.

¹³⁴ Honoré de Balzac, *Op. cit.*

¹³⁵ *Idem.*

que cualquier otra pasión, incluso es superado por la ambición o la lujuria. Por otro lado, el novelista, en su papel de observador metódico, otorga suma importancia a los pequeños sucesos de la vida común, como si se tratara de los grandes acontecimientos históricos. Tiene el deber, por no decir la obligación, de determinar las leyes que rigen a la sociedad, lo cual le permitirá hacer una crítica a las instituciones, gobierno y clases dirigente, principalmente a la familia, la religión, la burocracia y la burguesía. Las observaciones se hacen desde un punto de vista materialista, concediendo especial atención a lo tangible y concreto. A la muerte de Balzac, en 1850, cuando el movimiento cobra mayor notoriedad, se suman otros rasgos a la novela realista: la documentación científica y los casos sobresalientes, los cuales se principalmente en la escuela naturalista.¹³⁶

El realismo busca explicar la forma en que el individuo se desarrolla según el momento, la raza y el medio. Lo que nos propone el realismo es ciertamente pesimista, pues deja de lado la idea romántica de la libertad; el hombre no puede elegir ni su lugar de nacimiento ni sus circunstancias, está determinado por algo que lo supera. Se convierte en una pequeña pieza del gran engranaje que mueve al mundo. Los pensadores decimonónicos comienzan a reflexionar sobre la condición humana desde una perspectiva científica y social, lo cual tendría una expresión radical en la escuela naturalista.

Naturalismo francés

En la segunda mitad del siglo XIX, surgió una escuela dentro del movimiento realista encabezada por Émile Zola, que puede entenderse a partir de la llamada novela experimental, la filosofía positivista y el determinismo biológico. Jules y Edmond Goncourt esbozaron lo

¹³⁶ Pierre Martino, *apud* Joaquina Navarro, *Op. cit.*, pp. 29-30.

que sería el naturalismo con su obra *Germinie Lacerteux* (1864), pero éste se define con Zola en el Prefacio a la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1868), en su novela *L'Assommoir* (1876) y su texto teórico *Le roman expérimentale* (1880).

En el seno de esta escuela se formó el grupo de Médan (lugar en el que se encontraba la residencia donde realizaban sus veladas literarias), integrado por Zola y sus seguidores: Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, León Hennique, Paul Alexis, Henry Céard, Alphonse Daudet y los hermanos Goncourt. Ellos dirigen su curiosidad a lo feo y lo marginal, a la enfermedad y la miseria, lo escabroso y brutal, se interesan por los casos sobresalientes.

Para ese entonces, *naturalisme* era un término común en el léxico de la filosofía francesa, y se refería a “cualquier sistema de pensamiento que explica la condición humana sin recurrir a factores sobrenaturales y con el consiguiente énfasis en los materiales”.¹³⁷ Con esto, se niega todo idealismo; la novela naturalista se erige como la literatura de la era científica. Los escritores naturalistas, o experimentales, se interesan por lo que hay debajo de la naturaleza e intentan descubrir las leyes que rigen esa realidad: los factores económicos, políticos, fisiológicos y psicológicos. Para Zola, el naturalismo es el regreso a la naturaleza y al hombre, “es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe”.¹³⁸

Zola traza una tradición de la cual se desprende el naturalismo, reconoce la influencia de Stendhal, quien se interesó por estudiar la psicología de sus personajes; así como de Balzac, cuyos intereses eran los temperamentos y los ambientes. Ambos analizaron la carne y el cerebro del hombre. De ellos descienden Flaubert, cuyo más grande logro fue enriquecer

¹³⁷ Harry Levin, *El realismo francés*, p. 375.

¹³⁸ Émile Zola, *El naturalismo*, p. 150.

el estilo, y los hermanos Goncourt, que estudian las calles y los paisajes de París, así como a sus habitantes. Para Zola, estos cinco personajes son los fundadores de la novela científica.¹³⁹

La Novela experimental, una propuesta de Émile Zola

Las principales influencias de *Le roman expérimental* fueron Prosper Lucas con su *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité* y Claude Bernard con *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Al igual que la filosofía positivista de Auguste Comte, el evolucionismo de Charles Darwin, la postura sociológica de Hippolyte Taine y la teoría de degeneración de Bénédict Morel.

Zola nos invita a aplicar el método experimental en la novela y el drama, señaló que “si el método experimental conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional e intelectual”.¹⁴⁰ Esto no es por mera curiosidad: entender al humano desde una perspectiva científica nos proporcionaría lo necesario para contrarrestar aquello que es perjudicial para el individuo y, en consecuencia, para la sociedad.

El naturalismo se encargará de explicar la naturaleza humana, para lo cual recurrirá a todas las ciencias descriptivas y experimentales existentes, así el escritor se convierte en científico. Observa y estudia los fenómenos tal cual se los ofrece la naturaleza, los describe e intenta establecer teorías que expliquen su funcionamiento; después interviene en los fenómenos, hace que éstos aparezcan bajo las condiciones previamente determinadas por él, actúa sobre la naturaleza y la transforma para probar o refutar las hipótesis surgidas de la observación. El novelista observa los fenómenos que hay a su alrededor, es un testigo, un fotógrafo; después, experimenta, coloca a sus personajes en situaciones que elige y controla:

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 156, 158.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

la obra literaria se convierte en laboratorio en el que interactúan factores biológicos, sociológicos y psicológico, la obra abarcara la naturaleza en toda su complejidad.¹⁴¹

En una conferencia de 1866, Zola, en una entrevista imaginaria con Balzac, define al novelista como “un doctor en ciencias morales”, y la novela como “un tratado de anatomía moral, una compilación de datos humanos, una filosofía experimental de pasiones”.¹⁴² En este sentido, la novela experimental se consolidaría como una nueva ciencia cuyo objeto de estudio es el alma del hombre. Las pasiones y comportamientos serán explicados a partir de la fisiología, la herencia biológica y la circunstancia ambientales, así como el medio social, el cual es producto de la actividad humana y está en constante cambio. La sociedad se entiende como una máquina, al igual que el universo y el individuo. Los órganos del cuerpo humano están relacionados entre sí, si uno falla, afectará a los demás y provocará una grave enfermedad. En las novelas naturalistas, los escritores actúan como el médico: si un sector de la sociedad enferma, probablemente contagiará al resto, por ello se debe encontrar la causa de este mal.¹⁴³ En última instancia, se pretende tener los conocimientos necesarios para dominar la naturaleza humana, el medio ambiente y el futuro de la sociedad.

Antes de continuar, no podemos dejar de señalar las controversias que existen en torno al naturalismo, pues esto incide directamente en el estudio de dicha escuela en las letras mexicanas. En principio, hay quienes consideran que únicamente Zola puede considerarse naturalista, otros, que el término debe utilizarse para designar al grupo de Médan; algunos afirman que, fuera de Francia, no hay naturalismo. Podemos ver que lo anterior se apoya en la idea de un naturalismo puro, aquel que sigue al pie de la letra los principios de la novela

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 34-37.

¹⁴² Harry Levin, *Op. cit.*, pp. 391-392.

¹⁴³ Émile Zola, *Op cit.*, pp. 45, 51.

experimental, sin embargo, podríamos decir que no hay naturalismo puro en Francia, ni siquiera el mismo Zola lo es, no esperemos encontrarlo en el resto de Europa o en América.¹⁴⁴

Según palabras de Harry Levin, para bien o para mal, Zola “teorizó demasiado”, por consiguiente, la diferencia entre teoría y práctica resultaba más evidente. Henry Céard, uno de sus discípulos, señaló que un escritor verificando sus propias hipótesis resultaba falaz. Por otro lado, Henri Massis, quien estudió minuciosamente la novela *L'Assommoir*, descubrió que Zola había utilizado más la imaginación que la documentación.¹⁴⁵

A su vez, Emilia Pardo Bazán, la gran difusora del naturalismo en España, nos dice que la contradicción entre los preceptos formulados por Zola y sus obras es la contradicción entre el teórico y el artista. Para ella “el programa era inaplicable, y su mismo autor no puede atenerse a él”.¹⁴⁶ No obstante, esto no demerita en modo alguno la obra de Émile Zola, ni la escuela naturalista, al contrario, suma interés y nos habla sobre la complejidad del fenómeno literario, siempre susceptible de múltiples interpretaciones.

Considerado lo anterior, establezcamos las diferencias entre realismo y naturalismo. En comparación con el realismo, el naturalismo es “más gráfico, más vivo y osado en la representación de la realidad”,¹⁴⁷ incluye lo escabroso, lo soez y lo brutal. Se interesa por la calidad documental, documentación oral y los casos sobresalientes. En pocas palabras, el naturalismo lleva al extremo los postulados realistas; introduce la idea de un destino irrevocable y anula toda esperanza de redención, como consecuencia del determinismo biológico y la herencia, la enfermedad y la degeneración.

¹⁴⁴ María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México*, p. 8.

¹⁴⁵ Harry Levin, *Op. cit.*, pp. 373, 377, 379-380.

¹⁴⁶ Emilia Pardo Bazán, “Prólogo”, p. XXIV.

¹⁴⁷ María Guadalupe García Barragán, *Op. cit.*, p. 27.

El determinismo biológico y social: la degeneración social

Una de las principales características del naturalismo es el determinismo, el cual se refiere al condicionamiento físico y material de los individuos. El hombre está determinado por su entorno social y por su fisiología, resultado de su herencia biológica; las acciones y comportamiento del individuo están ya predispuestos, lo cual limita el ejercicio de su libertad. Es por esto que la descripción en la novela naturalista es de vital importancia, pues representa “un estado del medio que determina y completa al hombre”.¹⁴⁸ El escritor naturalista describe minuciosamente todos los detalles, pues todo tiene una vital importancia, el clima, el país, la región, una calle, una casa... Analiza las condiciones materiales, los hechos y el espacio porque completan el significado del personaje, el cual también es objeto de análisis, en su identidad biológica, psíquica y su comportamiento social. Sólo así, el novelista podrá ofrecer una investigación completa y científicamente fiable.¹⁴⁹

La obra literaria se entiende como observación exacta, un análisis profundo y el encadenamiento lógico de los hechos de una historia. No se relata una vida de inicio a fin, en la mayoría de las veces se retrata un fragmento de existencia, sólo aquello que llame la atención del novelista. Aunque el autor se estremezca ante el espectáculo de la realidad, no debe reflejarlo en su obra. Si siente misericordia de su personaje que muere en la miseria, debe ignorar ese sentimiento para mostrar los hechos. Por eso la novela naturalista es impersonal, lo cual es herencia de la novela realista.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Émile Zola, *Op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 186-187.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

La enfermedad, la moral y la patologización de la sexualidad: temas de interés en el naturalismo

En ocasiones, los individuos no eran capaces de adaptarse al medio en el que se desarrollaban debido a condiciones fisiológicas, geográficas o económicas, de ahí que existieran delincuentes, locos, alcohólicos, prostitutas, homosexuales, mujeres, pobres, dementes y enfermos, los cuales contribuían a la degeneración de la sociedad.

El individuo se convirtió en cuerpo sin espíritu. Hasta ese entonces, la Iglesia había sido la encargada de regular el cuerpo, pero éste comenzó a ser regulado por la medicina y la política. Bajo la visión médica, el cuerpo humano es un cúmulo de huesos, nervios y órganos; la anatomía, el funcionamiento fisiológico y el comportamiento de los individuos se concibieron como resultado del clima, la geografía y las costumbres del lugar. Por ejemplo, se creía que los habitantes de los países de clima tropical eran serviles, incapaces de gobernarse a sí mismo; el calor, que excitaba los centros nerviosos, los hacía violentos y poco “evolucionados”. En cambio, los habitantes de los países de clima frío, debido a la acción depresiva sobre los nervios, tendían a la inmovilidad y, por ende, al ejercicio mental. Esto propició que ciertos grupos fueran considerados inferiores, por lo que necesitaban protección y guía de aquellos grupos considerados evolucionados y saludables.¹⁵¹

Debido a que los cuerpos de los individuos y sus conductas incidían en el desarrollo social, el Estado asumió su regulación a través de una moral no religiosa y de la medicina. Entre los cuerpos, existían diferencias anatómicas y fisiológicas que los inducían a tener cierto comportamiento que en ocasiones resultaría perjudicial para la sociedad. A lo largo del siglo XIX hubo un gran interés por las condiciones de existencia de la población, su hábitat,

¹⁵¹ Elisa Malvido, Oliva López Sánchez, “La concepción del cuerpo en el siglo XIX: cuerpo sujeto de delito”, p. 26.

su alimentación y las enfermedades que padecía. Se implementaron medidas de higiene y limpieza, se crearon hospitales de beneficencia y cobró importancia la investigación médica basada en principios científicos positivistas y darwinistas; con esto, se pretendía solucionar los altos índices de muertes debidas a epidemias y enfermedades, tales como el tifo, la malaria, la fiebre amarilla y la fiebre puerperal.

La salud pública era un indicador de bienestar en las sociedades civilizadas, mostraba prosperidad y orden; una sociedad conformada por individuos sanos será más productiva, lo que inmediatamente se traduciría en progreso. En este sentido, la medicina establecía un vínculo entre ciencia y ordenamiento social, los roles que los individuos debían desempeñar y la forma en que debían desenvolverse dentro de la sociedad estaban relacionados con los datos obtenidos de la medicina y la biología.¹⁵²

Pero, ¿por qué hay alcohólicos, locos, neuróticos, histéricas y prostitutas?, ¿qué hace posible su existencia? Ya hemos dicho que el naturalismo se interesó en gran medida por la psicología humana y por cómo afectan las pasiones a los individuos. Se creía que estas enfermedades estaban ligadas a formas de vida malsanas, a la vida urbana y a comportamientos amorales, como la promiscuidad o los excesos. Esto suponía un peligro para el entorno y propiciaba la descendencia, pues eran males que podían heredarse.¹⁵³ Cualquier cosa que atentara contra el orden de la sociedad, ya sea en el plano privado o público, es tema de interés para los naturalistas: miseria, enfermedad, vicios, pasiones desenfrenadas o perversiones. Había quienes acusaban a esta corriente de hacer una oda a la

¹⁵² Oliva López Sánchez, *Enfermas, mentirosas y temperamentales*, pp. 74, 152.

¹⁵³ Michel Foucault, “La evolución del concepto de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal del siglo XIX”, p. 44.

inmundicia, aunque lo cierto es que buscaba mostrar y analizar las causas de los males de la sociedad y hallarles un remedio.

Uno de los comportamientos que fue vigilado por la moral finisecular fue la sexualidad, pues tenía repercusiones en la familia, núcleo primordial de la sociedad, además, era el medio por el cual se perpetuaba la degeneración. Hacia finales del siglo XIX ocurre un fenómeno que resulta interesante: hay un discurso cultural, social, científico y teórico sobre la sexualidad, pero a la vez, se prohíbe el placer, se desconoce el deseo y, por tanto, no se expresa.¹⁵⁴ Esto nos habla de una sociedad que sostiene una relación ambigua con la sexualidad.

Para la moral burguesa de fin de siglo, el único fin de las relaciones sexuales era la reproducción, la cual debía tener lugar dentro del matrimonio. Las relaciones premaritales, extraconyugales y homosexuales, así como la masturbación, eran acciones propias de individuos pervertidos, desviados y enfermos. Sin embargo, se hacía especial hincapié en vigilar y normar la sexualidad de la mujer, pues según creencias de la época y el mismo discurso científico, ésta poseía una naturaleza mórbida.

Según el discurso científico naturalista, las mujeres eran propensas a padecer histeria, debido a que eran moral y físicamente débiles. Desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, los médicos determinaron que la aparición de la histeria estaba relacionada con las prácticas sexuales. Durante el siglo XIX, la ginecología y la psiquiatría contribuyeron a la explicación de la enfermedad. Jean Martín Charcot, neurofisiólogo francés, creía que las presiones en el ovario o testículo izquierdo eran las causantes del aura histérica, la cual consistía en tristeza, llanto, alegría extrema, alucinaciones visuales y auditivas, trastornos

¹⁵⁴ Michel Foucault, "Sexualidad y poder", p. 131.

digestivos, palpitaciones cardiacas, perturbaciones vasomotoras y frío en ciertas partes del cuerpo.¹⁵⁵

Se creía que los hombres delicados, débiles y nerviosos tendrían más posibilidades de desarrollar la enfermedad. Este riesgo aumentaba cuando llevaban una vida ociosa y disfrutaban de actividades propias del sexo femenino, tales como los bailes o el teatro. Llama la atención el proceso de feminización que atraviesa el histérico, fenómeno relacionado con la patologización de la feminidad y a la psiquiatrización del placer.¹⁵⁶

Los comportamientos considerados anormales son expulsados, negados y silenciados por la sociedad burguesa. A pesar de su carácter tabú, la literatura finisecular no dudó en tratar estos temas. En el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, Zola se defiende de los ataques de los lectores que califican su obra de nauseabunda, inmoral y depravada: “Escogí personajes sometidos por completo a la soberanía de los nervios y la sangre, privados del libre arbitrio, a quienes la fatalidad de la carne conduce a rastras a cada uno de los trances de su existencia” y es que Zola estudia “temperamentos y no caracteres”, además, admite una meta científica, se plantea problemas y luego los resuelve, su objeto de estudio son los “animales irracionales humanos”. Es decir, su novela se trata de un estudio fisiológico, y “cuando de ciencia se trata, el reproche de inmoralidad no tiene razón de ser”.¹⁵⁷

Decía Foucault que el hecho de hablar sobre esos temas prohibidos es una transgresión deliberada, quien lo hace, le hace frente al poder y anticipa “la libertad

¹⁵⁵ Oliva López Sánchez, “La centralidad del útero y sus anexos en las representaciones técnicas del cuerpo femenino en la medicina del siglo XIX”, p. 173.

¹⁵⁶ Alba del Pozo García, “Patología, escritura y género en el fin de siglo: *Alma contemporánea y Manual del perfecto enfermo*”, pp. 252-253.

¹⁵⁷ Émile Zola, “Prólogo a la segunda edición”, <https://es.scribd.com/book/314237991/Therese-Raquin>.

futura”.¹⁵⁸ La narrativa naturalista arrojaría luz sobre la vida psíquica de los individuos, en relación con la herencia y el medio, esto en sintonía con la idea de degeneración de la especie humana y el crecimiento del espacio urbano. Lo patológico también puede ser considerado como una crítica que se hace en contra de la sociedad industrializada y materialista, la enfermedad sería consecuencia de una sociedad que atraviesa un proceso de descomposición, a la par del proceso civilizatorio que tiene como pautas el desarrollo de la ciencia, la higiene y los modales.

Particularidades del realismo y del naturalismo en México

Con el triunfo definitivo del liberalismo, finalmente el país goza de una situación estable. Se buscó fortalecer la libertad de credo y prensa, exterminar las tradiciones indígenas y dar a la población mexicana una educación científica y laica. Aunque esto no logró concretarse del todo, sí hubo un importante renacimiento cultural a partir de 1867, que incluyó el fomento del nacionalismo en las artes y en la literatura.¹⁵⁹

En ese mismo año, como parte del plan nacional, Juárez invita a Gabino Barreda a colaborar en la reorganización educativa del país. Se pensaba que el desorden que imperante durante los primeros cincuenta años de vida independiente se debía a la incompatibilidad de ideas, por tanto, era necesario unificar las conciencias de los mexicanos mediante la educación.

El pensamiento positivista fue introducido a tierras mexicanas por Gabino Barreda con el pronunciamiento de su “Oración cívica” en septiembre de 1867. Con esto, la historia

¹⁵⁸ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, p. 13.

¹⁵⁹ Luis González, “El liberalismo triunfante”, pp. 641, 651.

de México comenzó a interpretarse según la teoría de los tres estados de pensamiento de Comte. La Colonia, en el que gobernaba el clero y la milicia, correspondía al estado teológico. El estado metafísico era aquel en que se sostuvieron las luchas liberales, y el estado positivo correspondía a la Reforma, encabezada por Juárez.

Con la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria se pretendía ofrecer un “fondo común de verdades”, comprobables y tangibles, basadas en hechos concretos y no en suposiciones filosóficas. La educación sería laica; no se impondría religión ni ideologías políticas; se enseñaría a los estudiantes las ciencias de carácter positivo: matemáticas, física, química, cosmografía, geografía, botánica, zoología y lógica, a partir de las cuales sustentarían cualquier ideología. Lo más importante era lograr la emancipación mental, para lo cual no era necesario el clero ni el militarismo.

Se pretendía proporcionar una educación moral, partiendo de la convicción de que en el hombre hay tendencias innatas, las cuales lo inclinan hacia el bien o hacia el mal. Para perfeccionar la moral del individuo y de la especie, era indispensable que éste llevara a cabo actos altruistas y renegara de los actos egoísta. De este modo, el arte moral, fundado “sobre una base firme, demostrable y capaz de un continuo e indefinido progreso”, tiene como objetivo que los buenos instintos predominen sobre los malos, con ayuda de los padres de familia y los ejemplos de “moralidad y verdadera virtud” que se mostrarían en las escuelas. Así, progresivamente, el amor sería el que guíe las acciones de los individuos.¹⁶⁰

La educación positivista fue dirigida principalmente a la burguesía, pues ésta sería la encargada de llevar al país al progreso, poseía el capital y los medios de producción

¹⁶⁰ Gabino Barreda, “De la educación moral”,
<https://ensayistas.org/antologia/XIXA/barreda/barreda2.htm>

necesarios. Sin riqueza no hay progreso, por ello la propiedad privada comenzó a ser defendida por el Estado. Esto pone en una situación privilegiada a los burgueses, incluso a los terratenientes, pues podían disponer de sus riquezas, sus propiedades y de sus trabajadores como quisieran, lo que trajo como consecuencia abusos y desigualdad. El Estado no desconocía la situación, sin embargo, decidió no intervenir y apeló a la moral de los propietarios, de ahí la importancia de que recibieran una buena educación.¹⁶¹

Positivismo y liberalismo y positivismo tenían un punto en común: la emancipación mental; sin embargo, pronto surgió la discordancia, pues la libertad debía subordinarse al orden positivo. Un buen ciudadano sería aquel que trabajara por el progreso del país, sometiendo su libertad a las necesidades y exigencias de la sociedad, lo que traería estabilidad y orden. Además, si el ciudadano recibe un educación moral y política, se someterá sin rechistar a las leyes que lo determinan, pues entenderá que el bien común debe prevalecer.

A su vez, el positivismo fue la ideología que sostuvo y justificó el régimen porfirista,¹⁶² propició una época de prosperidad económica y orden, aunque eso no solucionó los problemas que habían aquejado al país durante toda la centuria. Mientras que en la capital había grandes avances en cuanto a ciencia y cultura, en la provincia los campesinos, que vivían en la ignorancia y la pobreza, se sometían a las pésimas condiciones laborales brindadas por los terratenientes. Para 1880, la nueva generación formada por el positivismo comenzó a ocupar los cargos administrativos, políticos y educativos; hacia finales del siglo XIX y principios del siguiente, el credo positivista había sido ampliamente aceptado. En este contexto, se desarrolló en México la novela realista y naturalista.

¹⁶¹ Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, pp. 111,119.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 180-181.

Realismo-naturalismo

El realismo inició en 1880 y se prolongó hasta 1910, según Joaquina Navarro, quien también ha señalado la dificultad de ver una filiación clara respecto a una determinada escuela cuando se trata de abordar alguna obra literaria de este período.¹⁶³ La llegada del realismo no desterró al romanticismo, en una obra pueden convivir elementos realistas, románticos o costumbristas; esto le otorga un carácter particular a las obras realistas mexicanas, las cuales deben estudiarse sin dejar de lado la confluencia genérica presente en la mayoría de ellas.

Ciertamente el realismo mexicano es tardío en comparación con el francés, esto tuvo como consecuencia que en México se tuviera una perspectiva privilegiada de este movimiento. Para 1880, el realismo en Francia llevaba treinta años, en España veinte.¹⁶⁴ Los autores mexicanos leyeron el conjunto de las obras, asimilaron sus características, se enteraron de las discusiones que suscitaron; no obstante, no se propusieron seguir estrictamente los preceptos estéticos europeos, tomaron del realismo aquello que les parecía mejor, modificaron los métodos franceses para cumplir sus propios fines.¹⁶⁵ El realismo mexicano, lo mismo que el hispanoamericano, tiene una marcada tendencia al regionalismo, aborda temas y ambientes propios de una determinada zona geográfica; esto sucede, sobre todo, cuando las regiones de un país tienen diferencias muy marcadas. En pocas palabras, el regionalismo no es más que “un realismo de restringido carácter local”.¹⁶⁶

Los realistas mexicanos logran capturar en detalle la realidad social, tanto en la provincia como en la ciudad, observan y analizan el entorno y los seres que lo habitan. La

¹⁶³ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁴ Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, pp. 35-36.

¹⁶⁵ John S. Brushwood, *Op. cit.*, p. 240.

¹⁶⁶ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, pp. 26-27.

finalidad del realismo es “describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta, liberándose tanto como es posible de las influencias subjetivas de la sensibilidad y de la imaginación del escritor”.¹⁶⁷ Al igual que en el realismo francés, se apela a la objetividad literaria, sin embargo, la concepción de la realidad social era distinta a la francesa.

En un artículo llamado “La escuela realista”, *Micrós* afirmó que: “La belleza no es romántica ni realista, se desprende del hecho, y el crepúsculo no deja de ser hermoso porque lo pinte un realista”; la misión del realismo “es pintar lo que existe, lo que se ve [...] Mucho se han explorado los azules espacios, toca su turno a los exploradores del alma humana, a los fisiologistas del corazón”...¹⁶⁸ En nuestro país, los escritores consideran que los sueños, el sufrimiento, los sentimientos y todo lo que concierne al espíritu humano es parte de esa realidad que se han propuesto describir y analizar detalladamente, no pueden negar los sentimientos, las emociones, ni los espacios ocultos del alma humana.

En cuanto al narrador, éste no siempre cumple con la objetividad literaria exigida por el realismo, en ocasiones emite un discurso moralizante o juzga a sus personajes; lo cual es resultado del contexto literario del momento: el romanticismo seguía vigente y aún prevalecía el carácter nacional de la literatura. Además, no perdamos de vista el hecho de que la tradición racionalista no estaba tan arraigada como en Francia, hay una fuerte resistencia a abordar al hombre desde una perspectiva materialista y una marcada aversión a temas escandalosos o inmorales. Aunado a esto, los escritores apenas comenzaban a profesionalizarse, formaban

¹⁶⁷ María Guadalupe García Barragán, *Op. Cit.*, p.27.

¹⁶⁸ Ángel de Campo, *apud* Celina Márquez, “Hacia una definición del realismo en *La rumba* de Ángel de Campo”, pp. 251-252.

parte de la institución y no podían permitirse lanzar mordaces críticas o tocar temas menos convencionales como, tal vez, les hubiera gustado.¹⁶⁹

Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja, o los charros contrabandistas de la rama (1865), de Luis G. Inclán, podría considerarse como uno de los primeros esbozos de novela realista, aunque es esencialmente romántica. Posteriormente, Emilio Rabasa, autor de *La bola*, *La gran ciencia* (ambas de 1887) *El cuarto poder* y *Moneda Falsa* (de 1888), es reconocido como el máximo representante del realismo en México. Ha sido considerado por José Luis como el introductor del realismo, quien añadió una pintura detenida del ambiente y un estudio más profundo de los caracteres, influenciado por los modelos de Benito Pérez Galdós y Charles Dickens.¹⁷⁰

Rafael Delgado, entre el romanticismo y el realismo, escribe obras representativas del género: *La calandria* (1890) y *Los parientes ricos* (1901). José López Portillo, quien muestra interés por el México rural, escribe *Nieves* (1887) y *La parcela* (1898). Arcadio Zentella retrata la persecución de dos enamorados que huyen de un malvado hacendado en *Perico* (1885). Otras obras representativas del género son *La Rumba* (1890) de Ángel de Campo (Micrós), los cuentos de *Del natural* (1889) —considerados también como naturalistas— de Gamboa y *La Calandria* (1890) de Rafael Delgado.

Estas obras tratan problemas sociales: la explotación de los trabajadores en las haciendas, los estragos de la pobreza y la ignorancia, así como la profunda desigualdad social. Sin embargo, los escritores realistas, ya sea por tener relaciones con el gobierno o por no

¹⁶⁹ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁰ José Luis Martínez, “México en busca de su expresión”, p. 735.

perder la posición en la que se encontraban, tratan estos temas con reservas. Según lo planteado en las obras, todos los problemas sociales que aquejaban a la sociedad mexicana eran resultado, no de las instituciones ni del sistema, sino de las flaquezas morales de las personas, eran casos ‘particulares’ que negaban el verdadero origen de la condición del individuo en la realidad social mexicana.¹⁷¹

Paralelamente, el realismo disolvió la noción romántica del pueblo, sin luchas ni causas políticas, desaparecen los héroes. El pueblo se desgaja en tipos sociales, cuyo único propósito es la movilidad social; se configura como una masa manipulable, violenta, abyecta, ignorante y vulgar. Hay un pesimismo general en cuanto a la sociedad mexicana y su futuro.¹⁷²

Oscar Mata ha mencionado que existen tres variantes del realismo: regionalismo, costumbrismo y naturalismo. Hablamos de regionalismo cuando los temas y el ambiente son propios de una determinada zona geográfica;¹⁷³ el costumbrismo, por su parte, se decanta por los usos y costumbres, lo que conlleva la descripción de tipos, escenas, incidentes y lugares. Aparece el naturalismo cuando el análisis de la realidad se lleva a cabo a través de una rigurosa documentación científica, hay un análisis clínico de los personajes y se pretende alcanzar una objetividad absoluta.¹⁷⁴ Al ser temas de especial interés para este trabajo, hablaremos un poco más sobre el costumbrismo, para después abordar el naturalismo.

¹⁷¹ John S. Brushwood, *Op. cit.* p. 238.

¹⁷² Carlos Illades, *Op. cit.* p. 34-36.

¹⁷³ Para Joaquina Navarro, el regionalismo “no es en el fondo más que un realismo de restringido carácter local”, como ya se había señalado anteriormente. (*Op. cit.*, p. 27.)

¹⁷⁴ Óscar Mata, *Op. cit.*, pp. 103-104.

El costumbrismo: ¿una tendencia realista-naturalista?

La literatura hispánica y, desde luego, la literatura mexicana, tiene una rica tradición costumbrista. En la historia literaria se habla de un costumbrismo romántico y otro realista; el primero ayudó a crear imágenes sobre la nación mediante la descripción de costumbres locales y la geografía particular del país, busca captar las características físicas y morales del individuo, así como del tiempo y espacio en el que éste se desenvuelve, pues esta es una forma de expresar la esencia de la colectividad.¹⁷⁵

La composición costumbrista por excelencia es el cuadro o artículo, y su principal objetivo es la pintura de costumbres. De la tendencia costumbrista romántica surgieron importantes obras, tales como *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*. Esto permitió la creación de una imagen de lo mexicano, tanto para los nacionales como para los extranjeros, lo cual se encuentra en armonía con uno de los fines que se planteó el romanticismo en México: encontrar una identidad y una expresión particular de lo mexicano.

El costumbrismo realista trata de describir las costumbres y forma de vida de cierto lugar en un tiempo determinado. Éste no trata de crear la imagen de la colectividad, al contrario, se interesa por el individuo bajo una perspectiva científica. En este sentido, el costumbrismo realista llega a constituir un documento histórico y, por tanto, se convierte en una fuente importante de información para estudiar la sociedad en un tiempo y lugar específicos.

Podemos conocer el carácter de un grupo social a través de sus costumbres: cómo visten, cómo hablan, cómo se divierten, dónde viven, qué lugares frecuentan... esto nos

¹⁷⁵ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 122.

proporciona información tanto del individuo como de su medio. De ahí que se hable de un costumbrismo que sigue los propósitos de la estética realista. Tanto la ciudad como el campo son los medios en los que se desenvuelven los individuos, así, nos encontramos frente a un costumbrismo de campo y de ciudad.¹⁷⁶

María Guadalupe García Barragán considera al costumbrismo como un pre-naturalismo, que aparece cuando aún impera en el panorama literario el movimiento romántico; para ella la mayoría de obras pre-naturalistas son relatos costumbristas o regionales.¹⁷⁷ Tal vez deberíamos matizar lo anterior, el costumbrismo pudo funcionar más como un puente entre el romanticismo y el realismo-naturalismo que un pre-naturalismo.

Naturalismo mexicano

En México el naturalismo se asumió como “mímesis objetiva de la realidad mediante la manipulación experimental de las condiciones vividas por seres determinados más que genéticamente, sobre todo socialmente”.¹⁷⁸ Ya en el continente se había escrito *O Mulato* de Aluísio de Azevedo, en Brasil, y *Pot-Pourri* de Eugenio Cambaceres, en Argentina, ambas de 1881. Poco tiempo después, en México se publican tres obras que darían inicio a la tradición naturalista en el país: Pedro Castera publica *Cuentos mineros*, José Tomás de Cuellar *Los maduros*, mientras que Hilarión Frías y Soto publica *El hijo del Estado*.¹⁷⁹

No obstante, en México, así como el resto de Hispanoamérica, el naturalismo como escuela no ofrece diferencias sustanciales respecto al realismo. Algunos escritores realistas introdujeron algunos rasgos naturalistas, sin adoptar por completo la teoría de la novela

¹⁷⁶ Mario Calderón, “La novela costumbrista mexicana”, p. 317.

¹⁷⁷ María Guadalupe García Barragán, *Op. cit.* p. 29.

¹⁷⁸ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁹ María Guadalupe García Barragán, *Op. cit.*, p. 11.

experimental. Es por esto que, tal vez, sea más adecuado hablar de una tendencia naturalista. Según Joaquina Navarro, podemos llamar naturalistas a aquellos realistas que abordan temas sociales “más o menos escabrosos”, sin ofrecer “descripciones audaces a que los temas pudieran invitar”. Como hemos mencionado, en estas latitudes no estaba tan arraigado el materialismo ni el espíritu positivista; además, la mayoría de escritores se mostraban renuentes a mostrar al hombre como una bestia humana.¹⁸⁰ Aun así, esta tendencia realista ofreció personajes y sucesos de la vida cotidiana que hasta entonces habían sido edulcorados o ignorados, habló de la realidad social como nunca antes en la tradición literaria mexicana.

El naturalismo retrata obreros, mineros, prostitutas, artistas, políticos, comerciantes, banqueros, soldados, ferroviarios o campesinos; la mayoría de ellos viven en la miseria, son viciosos, avaros, lujuriosos o dementes. Principalmente, muestra prostitución y adulterio, de este modo se visibiliza el deterioro de la estructura familiar y ofrece un panorama del estado de la moral en la sociedad. Esta tendencia suele mostrar personajes que se debaten entre sus creencias religiosas y los instintos naturales, también, suelen esconder estos últimos bajo la máscara de la hipocresía y las buenas formas.¹⁸¹

La presencia del hombre blanco en poblaciones indígenas o negras, así como la llegada de inmigrantes europeos, son temas esencialmente americanos.¹⁸² Así mismo, Yliana Rodríguez ha afirmado que el tema más importante del realismo es la oposición campo-ciudad, desde la cual se desarrollan otros temas, tales como el amor adverso (que casi siempre termina en deshonor, encierro, enfermedad y muerte) o la enfermedad como expiación.¹⁸³

¹⁸⁰ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁸¹ Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, pp. 26-27.

¹⁸² *Ibid.*, p. 41.

¹⁸³ Yliana Rodríguez González, *Op. cit.* p. 240.

Entre los autores naturalistas mexicanos, según García Barragán, se encuentran: Arcadio Zentella, el reconocido Federico Gamboa, Manuel Payno, Ángel de Campo, cuya obra *La Rumba* (1890-1891) es la mejor lograda dentro del género, Heriberto Frías, Amado Nervo, Pedro Castera, Jesús Urueta, Porfirio Parras, Ciro B. Ceballos, Carlos González Peña, Rubén M. Campos, Cayetano Rodríguez Beltrán, Justino Sarmiento y Salvador Quevedo y Zubieta. Es necesario tener en cuenta el hecho de que no hay un acuerdo general sobre las obras pertenecientes al paradigma realista o naturalista, por ejemplo, *La Rumba* ha sido catalogada como realista y como naturalista, esto depende enteramente de la postura que haya adoptado el estudioso de la literatura. Algunas de las obras mencionadas son catalogadas como realistas-naturalistas, lo cual nos habla de la ambigüedad.

No sólo se escribieron novelas de largo aliento, sino también cuentos, que son cada vez más numerosos desde 1880. La narrativa naturalista, en gran medida, utiliza los recursos de la realista. Una narración imparcial y objetiva, aunque en ocasiones el narrador suele emitir juicios de valor, esto debido al carácter didáctico y moralista de la literatura decimonónica mexicana. Hay abundantes descripciones para poder cuenta del medio en que se desenvuelven los personajes, cualquier espacio es relevante. En ocasiones, se hace uso del monólogo interior para mostrar la psicología del personaje y así explicar el comportamiento humano, desde una perspectiva social, biológica y psicológica.

La novela corta realista-naturalista

Hacia finales del siglo XIX, el país alcanza prosperidad y relativa estabilidad, los hombres de letras en su mayoría se dedicaban al periodismo y pudieron dedicarse casi por completo a la escritura. La modernidad llegó con paso rápido, el ferrocarril, el telégrafo y la electricidad

hicieron que la entonces pequeña capital se llenara de movimiento, la noche parecía un recuerdo lejano y la vida parecía ser un parpadeo. En las páginas de los periódicos se hablaba sobre la moda parisina o sobre la nueva obra literaria que había causado escándalo. Los textos breves fueron el medio ideal de expresión de la modernidad; en este sentido, el cuento y la novela corta fueron los géneros predilectos por los escritores y alcanzaron gran popularidad.

José Negrete, uno de los primeros escritores de novela corta realista-naturalista, es autor de *Memorias de Paulina* (1874), obra que causó escándalo, y de *Memorias de Merolico: páginas arrancadas a la historia de su vida* (1880). *Perico* (1885) de Arcadio Zentella es considerada como una de las principales obras del género; con clara influencia de Zola, retrata las injusticias que sufren los peones dentro de las haciendas. *La capilla de los álamos* (1892), de Manuel Covarrubias y Acevedo, es la primera novela corta realista cuyo género está señalado en el paratexto de la colección en la que se incluye; esto es importante porque muestra una conciencia genérica por parte del autor o el editor.

Federico Gamboa, uno de los principales representantes del naturalismo mexicano, publica en 1888 *Del natural*, en la que muestra destreza y agilidad, como lo haría posteriormente en *El evangelista* (1921). A su vez, José Tomás de Cuéllar cuenta con tres novelas cortas, según Oscar Mata: *Los mariditos*, *Los fuereños* y *La noche buena* (las tres de 1890). De Rafael Delgado tenemos *La Calandria* (1890), *Angelina* (1893), *Los parientes ricos* (1901-1902) e *Historia vulgar* (1904), lamentablemente esta última fue censurada. Ángel de Campo publica *La Rumba* (1890) y *Apuntes sobre Perico Vera* (1896), obras que también son representativas. *Pascual Aguilera* (1892) y *El Bachiller* (1895) son obras naturalistas de Amado Nervo, esta última causó revuelo entre los lectores y lanzó al autor a primera plana. Contamos con una novela corta muy bien lograda de Laura Méndez de

Cuenca, *La Venta del Chivo Prieto*, cuyo final es inesperado y dramático; esta obra forma parte de *Simplezas*, editado en París por primera vez en 1910.¹⁸⁴

Al tratarse de novelas cortas, la forma en que se articula el realismo-naturalismo adquiere ciertas características: las descripciones no serán precisamente extensas, sino intensas; los personajes serán presentados con algunos elementos simbólicos, lo mismo ocurrirá con el espacio. Por otro lado, no podemos dejar de lado el influjo del realismo-naturalismo en el modernismo y viceversa. El primero introduce personajes psicológicamente complejos o anormales; a su vez, los autores naturalistas hacen uso del elemento estetizante en su prosa, tal como lo vemos en Carlos Reyles o Amado Nervo.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Óscar Mata, *Op. cit.* pp. 105-111.

¹⁸⁵ Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, p. 40.

II. AMADO NERVO Y EL MODERNISMO

II.1. Modernismo

Hacia el último tercio del siglo XIX Hispanoamérica atravesó por un proceso de modernización, impulsado, en gran medida, por la expansión imperial del capitalismo europeo y norteamericano. Los países hispanoamericanos se integraron al mercado internacional, como fuente de materias primas para la industria y como mercado de consumo. El intercambio comercial favoreció el intercambio cultural, con lo cual comenzaron a llegar las novedades culturales y artísticas de los centros culturales más importantes del momento. Esto hizo posible que los escritores fijaran su atención en el conjunto de corrientes artísticas que habían surgido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, y que se proponía innovar las formas de expresión estética. Este nuevo panorama de temas, estilos y recursos literarios sembró en los artistas la necesidad de crear un arte nuevo que respondiera a las nuevas circunstancias, lo que propició la aparición del movimiento modernista.¹⁸⁶

Antes de profundizar en lo que fue el modernismo, detengámonos un momento en la noción de modernidad, que “hace referencia a la calidad de lo moderno”, dice José Ricardo Chaves, caracterizada por “la novedad, la heterogeneidad, lo plural”, [...] “lo fragmentario y lo secular”. Lo moderno, además rechaza el pasado y afirma algo distinto y revolucionario. Cuando hablamos de modernismo, podemos aludir a la “modernidad encarnada”, es decir, a

¹⁸⁶ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, pp. 23,42.

la expresión de la modernidad en el ámbito artístico y literario.¹⁸⁷ En otro texto, el mismo Chaves aclara que el modernismo es una “forma literaria de la modernidad, pero no como su sinónimo”, la modernidad es un fenómeno más abarcador y complejo.¹⁸⁸

Dicho lo anterior, pasemos al modernismo, definido como un movimiento cultural y literario que tuvo lugar de 1875 a 1920,¹⁸⁹ orientado a renovar la expresión literaria en Hispanoamérica. Este movimiento se distingue por la ruptura, la diversidad, el individualismo y la subjetividad; prioriza la libertad creadora, el acratismo estético, la experimentación y la transgresión; se opone a los moldes imitativos y a los cánones academicistas; busca la perfección formal, rinde culto a la belleza y enfatiza el carácter sagrado del arte; así mismo, introduce formas orgánicas, elementos exóticos y sensuales.¹⁹⁰

Es importante destacar la naturaleza ecléctica del movimiento. Los escritores hispanoamericanos se vieron profundamente influenciados por las corrientes estéticas finiseculares, principalmente las provenientes de Francia, tales como romanticismo, parnasianismo, simbolismo, impresionismo, decadentismo y naturalismo.¹⁹¹ Esto hizo del modernismo un movimiento diverso, plural y, en ocasiones, contradictorio, pero sobre todo, cosmopolita. Hasta ese entonces, la literatura hispanoamericana estaba impregnada, en general, de un “americanismo rústico y costumbrista”, de un naturalismo vulgar y un

¹⁸⁷ José Ricardo Chaves Pacheco, *Los hijos de Cibeles*, pp. 20-21.

¹⁸⁸ José Ricardo Chaves Pacheco, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, p. 232.

¹⁸⁹ Ivan Albert Schulman propone ubicarlo entre los años de 1875 y a 1920; sin embargo, existen algunas discrepancias en cuanto al período que abarca el modernismo. Para algunos, el modernismo inicia con la publicación de *Azul*, de Rubén Darío, en 1888. (Ivan A. Schulman, “Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto”, pp. 11-38.) José Miguel Oviedo propone ubicarlo entre los años de 1880 a 1910, mientras que Ricardo Gullón extiende el movimiento hasta 1940, otros incluso hasta la actualidad. (José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, pp. 220-221.)

¹⁹⁰ José Olivio Jiménez, “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”, p. 20.

¹⁹¹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, p. 12.

positivismo árido.¹⁹² Abrir las puertas hacia la literatura europea permitió que la nuestra dejara atrás la tradición y que, a partir de nuevos estímulos, se reinventara y adoptara un carácter propio.¹⁹³

Las primeras manifestaciones del modernismo se dan entre 1875 y 1882. En la prosa, Manuel Gutiérrez Nájera publica crónicas, artículos y cuentos con un estilo pulcro. Por su parte, José Martí publica sus revolucionarios versos de *Ismaelillo* en 1882.¹⁹⁴ Ambos comienzan a utilizar un nuevo lenguaje literario, alejado de las formas agotadas del romanticismo. Es necesario aclarar que el modernismo no rompió con las nociones esenciales del romanticismo, “la tendencia retórica excesiva, el verbalismo, las inversiones latinizantes”, la repetición cansina de lugares comunes, el empleo de fórmulas ya aprendidas; rompe también con “el sentimentalismo exagerado” que resultaba carente de naturalidad.¹⁹⁵

Es notable la renovación del lenguaje poético y del estilo literario que trajo el modernismo, algunos lo han llegado a señalar como “el segundo renacimiento o la segunda edad de oro de la literatura española”.¹⁹⁶ Los modernistas retomaron formas arcaicas de la tradición hispánica, como los versos alejandrinos o los endecasílabos, y experimentaron con el verso libre y la versificación acentual.

Una característica distintiva del modernismo es su atención a la forma, a la técnica y al estilo. Se quiere acercar el lenguaje poético a la belleza impasible de las estatuas, para lo cual cobra importancia la plasticidad, la precisión en las formas, la presencia de colores resplandeciente y ostentación de objetos decorativos de gusto refinado. A su vez, el *Art*

¹⁹² José Enrique Rodó, *apud* Esteban Tollinchi, *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...*, p. 340.

¹⁹³ Ignacio Díaz Ruiz, "Lo hispanoamericano en México a finales del siglo XIX", p. 189.

¹⁹⁴ Ivan Alberto Schulman, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁵ Esteban Tollinchi, *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...*, p. 345.

¹⁹⁶ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 43.

Nouveau trajo consigo las sugestivas formas orgánicas, el lujo y el *horror vacui*, que recuerdan a la exuberancia barroca. También el modernismo se vio influenciado por el “trazo delicado, pulcro y minuciosos, y esa calidad lilial y fresca” que provocaba la atmosfera etérea y diáfana de los prerrafaelistas.¹⁹⁷ El lenguaje poético, tanto en verso como en prosa, adquirió la plasticidad de la piedra esculpida, el matiz de la pintura y, por si no fuera poco, la armonía de la música.

El escritor, plenamente consciente de su labor artística, busca la eufonía, la fluidez y la armonía en la frase: la poesía es el medio por el cual se interpreta el rítmico lenguaje universal y se replica la Unidad Primordial de la Creación. Como el simbolismo francés, los modernistas rechazaban la explicación científicista y materialista del mundo, preferían la imaginación, el inconsciente, el mito, el misticismo... Para ellos, la esencia del universo se expresa mediante símbolos ocultos; recurren con frecuencia a la sinestesia y la analogía. Tratan de establecer correspondencias entre el mundo sensible y el mundo ideal a través de metáforas. Mediante las infinitas posibilidades del lenguaje, se pretende que la obra artística evoque ideas, sentimientos y estados de ánimo indefinibles.¹⁹⁸

De la mano de autores como Charles Baudelaire, Jules Barbey d'Aurevilly, Joris-Karl Huysmans o Léon Bloy, el modernismo hizo suyas algunas ideas del decadentismo, el cual “simbolizó el culto de un arte diferente, de un estilo refinado” y se opuso a la sociedad burguesa y su visión materialista del mundo. El decadentismo enaltece la figura del *outsider*, pesimista e individualista, que se refugia en su torre de marfil rodeado de objetos raros y hermosos, piedras preciosas y perfumes exóticos; este excéntrico busca en el arte estímulos

¹⁹⁷ José Olivio Jiménez, "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana", p. 29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

que logren arrancarlo del hastío en el que está sumido. El decadentismo se propone “cultivar lo antinatural tanto en el fondo como en la forma”, tal como lo refiere Jorge Olivares; rinde “culto a lo artificial” y muestra “emociones raras y refinadas” que perturban la moral burguesa.¹⁹⁹

En el decadentismo también podemos encontrar como rasgo distintivo lo violento, lo sórdido, lo impúdico, lo cual no sólo apunta a la trasgresión de la moral, sino también hace evidente la naturaleza brutal e instintiva del hombre que ni la medicina ni la razón pueden erradicar. El decadentismo suele vincularse con el preciosismo, debido a que el primero también se inclina hacia el lujo, la elegancia y lo refinado.²⁰⁰

En la narrativa del modernismo hispanoamericano, la oposición entre la escuela naturalista y la estética modernista y decadente no fue tan marcada como sí lo fue en Europa, principalmente en Francia. Esto se debió, quizás, a la “autoafirmación nacionalista”, es decir, la búsqueda de una expresión original y propia de los hispanoamericanos.²⁰¹ No olvidemos que tanto naturalismo como modernismo coexistieron en un mismo período, por lo que se influenciaron mutuamente: algunos procedimientos naturalistas, como la descripción minuciosa o la profundización en la psicología del personaje, fueron empleados en la narrativa modernista en su tendencia decadente; ambas corrientes abordaron en sus historias temas sórdidos y soeces: prostitución, neurosis, histeria, sadismo, homosexualidad... Joris-Karl Huysmans, uno de los miembros del grupo de Médan, fue precursor de la novela decadentista con su obra *À rebours*, lo que representó un cisma, al menos en la literatura

¹⁹⁹ Jorge Olivares, *apud* Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción. Breve revisión del término ‘decadentismo’”, pp. 19-21.

²⁰⁰ José Olivio Jiménez, *Op. cit.*, p. 31.

²⁰¹ José Ricardo Chaves Pacheco, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, pp. 232-233.

francesa, y evidenció que las condiciones tanto materiales como físicas no son suficientes para explicar la psique de los personajes, hecho que los realistas hispanoamericanos ya habían intuido.

Otra nota distintiva del modernismo es el exotismo, elemento empleado ya en el romanticismo y que resulta afín al decadentismo y preciosismo. Podemos definir el exotismo como el gusto por tierras lejanas, entre las que destacan el Lejano Oriente, el norte de África, el Cercano Oriente y la Cuenca del Mediterráneo. También se habla de una perspectiva temporal de lo exótico, donde encontramos evocaciones al pasado: la mitología, paganismo, el cristianismo primitivo, la Antigua Grecia, la Antigua Roma, la Edad Media o la Francia del siglo XVIII y sus decorados rococós. Como bien lo ha señalado Eugenio Murillo, “lo exótico resulta ser una fuente de decorados y escenografías relacionadas directamente con la exquisitez, la sensualidad y el hedonismo”.²⁰² El artista solamente podía encontrar belleza y refinamiento en otros tiempos y en otras latitudes; su propia realidad le parece vulgar y anodina. Esta inconformidad se encuentra no sólo en el ámbito estético, sino también en el ámbito político, social y, sobre todo, en el espiritual.

Las tendencias que confluyen dentro del modernismo, a excepción del naturalismo, tienen una marcada tendencia formalista, lo que apela al principio estético de *l'art pour l'art*. La obra artística es valiosa por el placer estético que proporcione, es autónoma, ajena a la moral, a la religión, a la sociedad y al mismo artista. Con esto, podría pensarse que el modernismo promovió un arte superficial, vacío de contenido, sin embargo, no es así. Para Octavio Paz, “el modernismo fue un estado de espíritu”,²⁰³ Federico de Onís lo consideró

²⁰² Eugenio Murillo Fuentes, “Exotismo en el arte”, p. 200.

²⁰³ Octavio Paz, “Traducción y metáfora”, p. 106.

como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu” [...] “que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera”.²⁰⁴ Es la expresión de una nueva sensibilidad, originada en la angustia, la desilusión y la insatisfacción que produce la vida moderna.

No olvidemos este es un período de transición y de disolución, de reorganización y redefinición. El desencanto inició en Francia, con la derrota de Napoleón ante los germanos. Esto provocó un desengaño político y la percepción de que la nación francesa, modelo de civilización de todos los países occidentales, se encontraba en decadencia. Luego esa percepción se trasladó a otros continentes: la civilización comenzó a cuestionarse sus principios e ideales.²⁰⁵ En *Allá lejos*, Huysmans expresa el malestar general de toda una época: “¡Qué lodazal, Dios mío! ¡Y decir que se exalta y adula a este siglo XIX! No se tiene en la boca más que una palabra: el progreso. ¿El progreso de quién, el progreso de qué?... Porque no ha inventado gran cosa este siglo”.²⁰⁶

Modernismo en México

Durante el Porfiriato (1877-1911) México atravesó un proceso de modernización: las inversiones extranjeras fortalecieron la economía del país, se invirtió en transporte y comunicaciones —para 1885 había un total de 5 851 kilómetros de vías férreas en operación y la red telegráfica alcanzaba los 40 mil kilómetros—,²⁰⁷ lo que favoreció enormemente el desarrollo del comercio interior y exterior. Esto, aunado a la revolución industrial y las

²⁰⁴ Federico de Onís, *apud* Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 26.

²⁰⁵ José Mariano Leyva, *Perversos y pesimistas*, p. 29.

²⁰⁶ Joris-Karl Huysmans, *apud* José Mariano Leyva, *Op. cit.*, p. 86.

²⁰⁷ Elisa Speckman Guerra, “El porfiriato”, p. 366.

nuevas tecnologías, propició un progreso material significativo que vendría a modificar el entorno y la forma de vida de la población.

El telégrafo y el teléfono hacían correr la información en todo el territorio nacional; la energía eléctrica comenzó a utilizarse en fábricas de textiles y en minas. La luz artificial, cúspide de la modernidad, desvaneció las fronteras entre día y noche y fomentó la vida nocturna. Tiendas, hoteles, restaurantes y cafés permanecían abiertos hasta altas horas de la noche: el teatro y la ópera daban funciones nocturnas y los bailes podían durar hasta la madrugada. Durante el día, algunos, los más acaudalados, frecuentaban el Jockey Club, practicaban el velocipedismo o daban paseos por Chapultepec, la Alameda o la Calle de los Plateros, donde lucían lo último de la moda parisiense.

Los centros urbanos debían reflejar el progreso material de la nación, ser modernos a la manera de París o Londres. El paisaje urbano se vio transformado por una serie de medidas encaminadas al orden y a la sanidad. Se construyeron cárceles, hospitales e institutos de investigación orientados a la salud, se llevaron a cabo obras de drenaje, se pavimentaron las calles; se establecieron servicios para la recolección de basura. Los rastros y cementerios se trasladaron a los márgenes de la ciudad, junto con los individuos indeseables: delincuentes, prostitutas, obreros que tenían jornadas de doce a catorce horas, inválidos, pobres, analfabetas vivían a orillas de la ciudad, en condiciones insalubres e inmorales, pues supuestamente carecían de decencia y civilidad.²⁰⁸

La sociedad porfiriana aceptaba con agrado los cambios materiales traídos por la modernización, sin embargo, seguía siendo profundamente conservadora, tradicional y

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 377-379.

religiosa. Como ejemplo de ello están las palabras del periodista conservador Trinidad

Sánchez Santos:

...El sentimiento religioso, sobre todo el inculcado sabiamente en la niñez como método educativo, produce originaria, universal y radicalmente la moralidad, por lo cual, si el Estado tiene la obligación de auspiciar todo lo que conduce al bien público, está en el deber de que la religión sea enseñada en las escuelas [...] Donde la escuela laica se ha instaurado se ha producido un aumento en la criminalidad y en los actos antisociales.²⁰⁹

La educación científica y laica, la libertad de conciencia, así como la emancipación mental que se pretendía lograr mediante el positivismo, fue tildada de perjudicial y amoral por un sector amplio de la sociedad porfiriana. La oligarquía no veía con buenos ojos la educación laica ni la idea de que todos los individuos son iguales y deben tener las mismas oportunidades, sostenían la religión como método de control social, de la vida pública y privada.²¹⁰ Es curioso el rechazo a la educación científica en un régimen cuya coherencia ideológica residía en el positivismo, ideología que tenía como propósito, entre otros más, “hacer que lo primitivo tome forma” a través de la educación.²¹¹

En este contexto, la mayoría de mexicanos eran católicos, el noventa por ciento de la población estaba bautizada y era practicante, sólo un dos por ciento se consideraba protestante; en general, “se compartían las mismas nociones acerca de la familia y la función de la mujer en el núcleo familiar y en el seno de la comunidad”.²¹² El fundamento de la familia era el matrimonio: el esposo era la cabeza y administraba los bienes de la esposa y de los hijos, se desenvolvía en la esfera pública, desempeñando funciones en la vida política; en

²⁰⁹ Trinidad Sánchez Santos, *apud* Carlos Monsiváis, *El Estado laico y sus malquerientes (crónica / antología)*, p. 95.

²¹⁰ Carlos Monsiváis, *Op. cit.*, p. 93.

²¹¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XIX”, pp. 964-965.

²¹² Elisa Speckman Guerra, *Op. cit.*, pp. 385-386.

cambio, la mujer se desenvolvía en la esfera privada del hogar y la familia, en caso de que ésta fuese viuda o soltera, podía ser costurera o profesora. En el campo, el ambiente era aún más tradicional y religioso.

Como vemos, a pesar de ser un país que pretendía alcanzar la modernidad, integrarse al concierto de las naciones, alcanzar el estadio positivo, en el fondo prevalecían prácticas profundamente conservadoras. Para Carlos Monsiváis, uno de los rasgos característicos de la cultura porfirista fue la “fe en la ornamentación como signo de civilización y cultura”. Ciertamente, México era un país de simulación, tanto en la política como en la moral. Otros rasgos son la exigencia sistematizada de privilegios por parte de la oligarquía, la visión cínica de “la realidad atroz o maloliente”, así como el empeño en la “regeneración moral y en la forja solemne del espíritu de la raza”, entre otros más.²¹³

No es de sorprender que la sociedad porfiriana, tradicional y religiosa, fuera excluyente: “Además de los pobres (carentes de forma), aquí no caben los agnósticos, las estériles, las adúlteras, los solteros sospechosos...”²¹⁴ Quienes señalan las injusticias e incongruencias del régimen tampoco son bien vistos, mucho menos los artistas y sus ideas revolucionarias.

En la literatura mexicana decimonónica predominó la tendencia nacionalista y popular, es decir, se prefería tratar asuntos nacionales: “lo patriótico y cívico, lo indígena y lo colonial, lo costumbrista y lo popular”.²¹⁵ Hacia el último tercio del siglo XIX, en pleno

²¹³ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XIX”, p. 967.

²¹⁴ Carlos Monsiváis, *El Estado laico y sus malquerientes (crónica / antología)*, p. 97.

²¹⁵ José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México*, p. 65.

auge de la novela realista,²¹⁶ el modernismo vendría a actualizar el contexto cultural, en un momento en el que las tendencias cosmopolitas son la excepción.²¹⁷

Por supuesto, las nuevas ideas en torno al arte iban difundándose paulatinamente en el horizonte cultural mexicano mediante la prensa. Publicaciones como *El Renacimiento* (1869), *El Domingo* (1871-1873), *El Federalista* (1872-1877) o *El Artista* (1874-1875), comenzaron a incluir algunas traducciones de Théophile Gautier y François Coppée; pero fue *El Nacional* (1880-1884) —fundado por Gustavo G. Gostowskiy dirigido por Gonzalo A. Esteva—, el periódico literario que generalizó la traducción de textos adscritos al parnasianismo. Miguel Ángel Feria considera *El Nacional* como antecedente directo del modernismo en México, en sus páginas, junto a los románticos, se encontraban los parnasianos: Gautier, Coppée, Théodore de Banville y Catulle Mendès. También se publican los primeros textos novedosos de Justo Sierra, Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón.²¹⁸

Narrativa y novela corta en el modernismo

Las obras modernistas más reconocidas se dieron en el ámbito de la poesía, sin embargo, la atención al estilo y la necesidad de renovar la expresión artística también influyó en la narrativa. Un rasgo característico de la narrativa modernista es su tendencia a la intensidad y a la brevedad.²¹⁹

²¹⁶ Emilio Rabasa publica entre 1887 y 1888 *La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, y en 1891 *La guerra de tres años*. Rafael Delgado *La calandria* (1890-1891) y *Los parientes ricos* (1891); Ángel de Campo publica en 1891 *La Rumba* (1890-1891); José López Portillo y Rojas *La parcela. Novela de costumbres mexicanas* (1904); entre otras más.

²¹⁷ José Luis Martínez, *Op. cit.*, p. 65.

²¹⁸ Miguel Ángel Feria, "El canon parnasiano de la poesía modernista mexicana", pp. 458-459.

²¹⁹ Sin embargo, el modernismo no ignoró las narraciones de largo aliento, contamos con novelas como *Amistad funesta* (1885) de José Martí, *La gloria de don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe II* (1908) de Enrique Larreta y *De sobremesa* de José Asunción Silva, publicada póstumamente en 1925; por mencionar tan sólo algunos ejemplos.

Podemos encontrar los antecedentes de esta narrativa breve en los trabajos de Edgar Allan Poe y de Charles Baudelaire, quienes preferían la síntesis y la intensidad para lograr una experiencia de lectura estimulante; también Gérard de Nerval y Gustave Flaubert incursionaron en este tipo de textos; otro antecedente fue la transcripción de la tradición oral, que en ocasiones muestra gran afinidad con el lenguaje poético. Así mismo, el relato corto adquiere una serie de características determinadas por su vínculo con las publicaciones periódicas: la actualidad y la circunstancia, el tratamiento de temas que llamaran la atención del público; la elaboración de textos originales, con una prosa elegante y novedosa.²²⁰ Por otro lado, la naturaleza de las publicaciones periódicas permitió a los escritores experimentar con convenciones escriturales y genéricas.

En el relato breve modernista, ya sea cuento o novela corta, es común que la historia o la anécdota, así como las secuencias de acciones, pasen a segundo plano: el lenguaje poético predomina y es el foco de atención en el texto. La narración se interrumpe constantemente, por ejemplo, por una descripción detallada y artística de algún lugar o personaje. Esto transgrede la organización tradicional del relato y “conduce a plantear nuevas formas de organización”, supeditadas siempre a la intención estética del autor, que será en la mayoría de los casos lo que ocupe mayor importancia.²²¹

Ya hemos dicho que el modernismo propicia la introducción de elementos y procedimientos pertenecientes a distintas corrientes estéticas en una propuesta innovadora. Podemos tener, por ejemplo, una narración con elementos realistas o románticos, pero la prosa poética, “la simbolización y caracterización del personaje”, o la pulcritud y riqueza en

²²⁰ Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción”, pp. XI, XV.

²²¹ *Ibid.*, pp. XXI-XXIV.

la escritura, pueden corresponder al modernismo.²²² Los modernistas narran historias con personajes hipersensibles, sensual o artísticamente, los cuales ya habían sido introducidos por los románticos, pero los abordan desde una poética simbolista y decadente.²²³

Muestran especial interés en historias que muestran seres marginados o atormentados y cuyo final es casi siempre funesto.²²⁴ El personaje masculino —el héroe melancólico o byroniano—, se enfrenta al tedio y la angustia de la vida moderna y se refugia en el erotismo, en el arte o en la espiritualidad, se complementa o se opone a dos tipos femeninos: la *femme fatale* y la *femme fragile*. La mujer fatal, de belleza excepcional y exótica, con formas exuberantes, cabello oscuro y ojos serpentinos; cruel, diabólica y perversa; heredera de Lilith y de Salomé, es la que hace uso de su sexualidad de bacante para perder y corromper a los hombres. Del lado opuesto, la mujer frágil, virginal y etérea; delgada, rubia y angelical, se mueve en el ámbito de lo sagrado; la mártir y santa que se sacrifica y redime al sexo masculino.²²⁵

Cuando de novela corta modernista se trata, destacan Amado Nervo, Efrén Rebolledo y Ciro B Ceballos, quienes lograron *épater le bourgeois*, escandalizar a la burguesía y mostrar las perversidades del hombre, los placeres prohibidos, los paraísos artificiales... En *El bachiller* (1895) y en *Pascual Aguilera* (1905) de Nervo hay castración, violación e incesto; en *Un adulterio* (1901), Ceballos narra la historia de una mujer que mantiene una relación

²²² *Ibid.*, p. XXVIII.

²²³ José Ricardo Chaves Pacheco, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, p. 232.

²²⁴ Óscar Mata, “La novela corta del modernismo (1895-1918)”, p. 76.

²²⁵ Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción. Breve revisión del término ‘decadentismo’”, p. 21. Este tipo de personajes los podemos encontrar, por ejemplo, en *El enemigo* o *Salamandra* de Efrén Rebolledo, en *De sobremesa* de Silva y en algunos textos de Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc o Bernardo Couto, por ejemplo.

malsana con un orangután. Rebolledo, reconocido principalmente por su poesía erótica, presenta en *El enemigo* (1900) la transgresión de lo sagrado a través de una violación.²²⁶

El amor y la sexualidad fueron temas centrales del modernismo, abordados desde una perspectiva psicológica y secular. Los modernistas, en contra de la naturaleza y su inclinación a lo artificial, rechazan la sexualidad heterosexual burguesa, que culmina siempre en matrimonio y familia, y adoptan una sexualidad “antinatural”: homosexualidad, bisexualidad, incesto, fetichismo, voyerismo, zoofilia...²²⁷

II.2. Amado Nervo, prosista modernista y autor de novelas cortas

Propenso a la “irritabilidad nerviosa”, oscilando siempre entre “extravíos eróticos” y la revelación mística, “beato” y “lúgubre”, a veces “siniestro”. Aficionado a la teosofía y a la astronomía, espiritual y mundano. Así era Amado Nervo,²²⁸ una de las figuras fundamentales del movimiento modernista, quien bajo ese rostro alargado y melancólico ocultaba al fauno moderno hiperestésico.²²⁹ Su obra literaria, al igual que él mismo, tiende a la contradicción y a la complejidad, se mueve entre la tradición y la innovación, entre lo local y lo universal.

Durante su estancia en el Seminario de Zamora, en Michoacán (1886-1891), escribe sus primeros cuentos poemas y páginas autobiográficas, en los que se advierte la influencia

²²⁶ No podemos dejar de mencionar la presencia de la novela corta modernista de corte fantástico. Tenemos, por ejemplo, *Querens* (1890), que explora el magnetismo y el amor imposible, o *El donador de Almas*, de Nervo, donde se toca el tema de la transmigración de las almas. (José Ricardo Chaves Pacheco, “Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”, pp. 120-122.)

²²⁷ José Ricardo Chaves Pacheco, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, pp. 234-235. Otros temas recurrentes son “el pesimismo, la melancolía, el solipsismo, el hastío, la angustia”, se introducen elementos de la bohemia: el alcohol, el artista, la prostituta, el estudiante. Las historias solían desarrollarse en ambientes lujosos y aristocráticos o en la bohemia; esta última introduce elementos como el café, el alcohol, el artista, el estudiante, la prostituta... (Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción”, p. XXIX.)

²²⁸ José Amado Nervo Ordaz (27 de agosto, 1870, Tepic – 25 de mayo, 1919, Montevideo).

²²⁹ O por lo menos en estos términos lo retrata Ciro B. Ceballos. (“Amado Nervo”, pp. 49-71.)

de los árcades mexicanos y sus modelos clásicos,²³⁰ del romanticismo, del stilnovismo y, por supuesto, de los textos religiosos.²³¹

Por razones no del todo claras, en 1891 abandona el Seminario y regresa a su natal Tepic. En seguida, decide hacer de Mazatlán su nueva residencia. Deja atrás el ambiente conservador y religioso para adentrarse en uno cosmopolita y estimulante. En la ciudad portuaria experimenta lo que Gustavo Jiménez llama su “iniciación modernista”: lee los principales periódicos de la capital y asimila la poética modernista a través, principalmente, de los textos de Rubén Darío y de Manuel Gutiérrez Nájera.²³²

De 1892 a 1894, colaboró en *El Correo de la Tarde*, el diario más importante de Mazatlán en ese momento, bajo los seudónimos de A. Zervo, Román y El Conde Juan. Sus primeras crónicas, que tienen matices de ficción —ya sea por la naturaleza híbrida del género cronístico o por la falta de acontecimientos relevantes sobre los cuales escribir—, recogen bocetos porteños, reseñan bailes, reuniones, actos cívicos e inauguraciones. Sus cuentos transitan entre convenciones narrativas románticas y modernistas, algunos de ellos lindan con el realismo-naturalismo.²³³ En la Ciudad México, a la cual arribó en julio de 1894, colaboró en la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera y en diarios como *El Universal*, *El Nacional* y *El Imparcial*, bajo los seudónimos de Rip-Rip, Tricio y Tríplex. Fundó la *Revista Moderna* con el apoyo de Jesús E. Valenzuela (1898-1903) y así, paulatinamente, fue ganando el respeto y admiración de escritores y lectores, tanto en México como en el resto de Hispanoamérica.

²³⁰ Estos modelos clásicos, provenientes directa o indirectamente de la poesía bucólica antigua, se asimilan a “la visión romántica con respecto al vínculo con la naturaleza”. (Yólotl Cruz Mendoza, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, p. 42)

²³¹ Gustavo Jiménez Aguirre, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*, pp. 110-112.

²³² *Ibid.*, p. 21.

²³³ *Ibid.*, pp. 166, 177, 185.

En sus relatos Amado Nervo sorprende por su prosa clara y amena, llena de naturalidad y fluidez. En algunas ocasiones, se muestra como un autor incrédulo, en otras adquiere un tono burlón o irónico. En este sentido, juega con las expectativas que el lector va formándose en el proceso de lectura y con las convenciones genéricas y escriturales. Ya desde sus primeros cuentos, constantemente irrumpe en la trama y apela al lector, irrumpe en el mundo irreal del relato y deja entrever el artificio de la narración.²³⁴

Señores fumadores, que de seguro me leéis con interés creciente, vosotros sabéis bien lo que digo. [...] Los que no fumáis, dad vuelta a la hoja; *El Mundo* trae para vosotros, materias sugestivas. Dejad esta historia porque no comprenderíais a mi héroe. [...] Señores fumadores, prosigo...²³⁵

De vez en cuando, el narrador comenta las acciones de los personajes o las situaciones, a veces se muestra escéptico, señalando algunos tópicos que con el uso excesivo se han transformado en clichés. Así ocurre, por ejemplo, con el tópico romántico de morir de amor:

Dicen que Luisa murió de amor, como la “desdichada Elvira” de Espronceda, y aunque yo no afirmo tal cosa, porque me parece bastante extraño que en pleno siglo XIX haya alguien que por amor padezca hasta a morir, no me atrevo sin embargo a desmentir el hecho, del que aún puede dar fe el amante de Luisa.²³⁶

Los rasgos que encontraremos frecuentemente en la obra nerviana es el desarrollo de tramas “apoyadas en líos eróticos y sentimentales, con poca exploración de los tópicos políticos e históricos”.²³⁷ Desde sus inicios, la mujer y el amor son temas frecuentes en su narrativa. Además, el público lector de Nervo era constituido en su mayoría por mujeres; no olvidemos que, al ser periodista, conocía el gusto del público y en, mayor o menor medida,

²³⁴ Salvador Reyes Nevares, “La prosa de Amado Nervo”, p. 646.

²³⁵ Amado Nervo, “Culotear una boquilla”, p. 249.

²³⁶ Amado Nervo, “La bofetada”, p. 136.

²³⁷ José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, p. 36.

su escritura se amoldó al gusto de las lectoras femeninas. José Ricardo Chaves ha observado un cierto tono sentimental en sus cuentos y poemas, acorde a lo que culturalmente se ha asociado con lo femenino: “suavidad, sencillez, buenas maneras, buenos sentimientos...”²³⁸

En sus relatos es frecuente la presencia de la figura de la *femme fragile*: la amada ausente, la mujer madre, el ángel del hogar, que apela a un erotismo sublimado o espiritual, es inaccesible para el personaje masculino. Por el contrario, el tópico de la *femme fatale*, muestra a la mujer terrenal que suele hacer sufrir al protagonista masculino, siendo infiel o interesada.²³⁹ De este modo, la mujer representa espiritualidad y salvación, o tentación y pecado. Nervo aborda todo tipo de amor: desde el más espiritual e ideal hasta el que se transforma en pasión carnal.²⁴⁰

El conflicto religioso es otra línea temática presente en sus primeros textos. Por un lado, se encuentra la pugna entre el espíritu y la carne: se sigue el camino de la fe y se llega a la salvación o se sucumbe ante el deseo carnal. Así mismo, pone en tela de juicio las formas y ritos del catolicismo: ¿de verdad garantizan la salvación del alma? En este sentido, critica la falsa religiosidad, basada en la simulación y las apariencias; lo cual podríamos interpretarlo como una denuncia del estado decadente de la Iglesia.²⁴¹

“Cuando en el escritor coinciden el poeta de verdad y el auténtico novelista, la obra resulta invariablemente de la más alta calidad”, dice Mariano Azuela sobre Amado Nervo,

²³⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

²³⁹ Yólotl Cruz Mendoza, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, p. 51.

²⁴⁰ Joseph A. Jr. Feustle, “La metafísica de Amado Nervo”, p. 218.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 218. Posteriormente en las obras de Nervo predominaría una especie de sincretismo religioso; por supuesto, sin abandonar las ideas cristianas, lo cual sería de una de las características distintivas del autor entre sus contemporáneos modernistas. (José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, p. 18.)

cuyas novelas cortas consideraba insuperables.²⁴² Escribió once *nouvelles* e incontables cuentos, y es que en toda su obra literaria muestra gran afición por la brevedad: “—Usted dice: desarrollar, Flaubert dijo: condensar. Prefiero a Flaubert. Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento hojea los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir”.²⁴³

En 1895 publica su primera novela corta, *El bachiller*, obra que causaría un gran escándalo en todo el continente debido a su desenlace. La historia se desarrolla en un ambiente rural; narra la historia de Felipe, un joven seminarista, huraño, nervioso e hipersensible (incluso podríamos decir que se trata de un caso clínico de histeria). Dice José Ricardo Chaves que el seminarista es un “verdadero ‘Felipe Des Esseintes’ en Tepic y que, como el personaje de Huysmans,²⁴⁴ también se deleita con el latín de la decadencia, en la biblioteca monacal de la que está encargado”.²⁴⁵ Constantemente se debate entre el espíritu y la carne, para vencer a esta última, recurre a la autocastración. En este texto, altamente psicológico, también se entrevé una “vocación esteticista, más abiertamente erótica”.²⁴⁶ Esta obra fue muy exitosa: tuvo una segunda edición un año después y en 1901 se tradujo al francés bajo título *Origene. Nouvelle Mexicaine*.

El bachiller no fue la primera novela de Nervo; comenzó a redactar *Pascual Aguilera. Costumbres regionales* en 1892, pero ésta sería publicada hasta 1905 en *Otras vidas*.²⁴⁷ No

²⁴² Mariano Azuela, “Amado Nervo, poeta novelista”, p. 632.

²⁴³ Amado Nervo, *El donador de almas*, p. 216.

²⁴⁴ Se refiere a la novela *À rebours* (1884) del escritor francés Joris-Karl Huysmans. Esta obra es piedra angular de la corriente decadentista, en la que se configura el prototipo de héroe decadente a partir del personaje de Jean Floressas des Esseintes.

²⁴⁵ José Ricardo Chaves, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, p. 240.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 242.

²⁴⁷ Casa Editorial Ballezá, Barcelona, 1905. Este volumen incluye las tres primeras *nouvelles* de Nervo: *Pascual Aguilera*, *El bachiller* y *El donador de almas*. Esta última obra se diferencia de las

se sabe por qué esta obra permaneció inédita por tan largo tiempo; tal vez el autor dudaba de “sus aciertos literarios” y “de su estilo más costumbrista que modernista”.²⁴⁸ En el prólogo a la obra, Nervo, en un tono modesto, busca captar la benevolencia de sus lectores advirtiéndoles que tienen en sus manos un texto de juventud:

Escribí estas páginas a la edad en que, según Gautier,²⁴⁹ se estila ‘el juicio corto y los cabellos largos.’ *In illo tempore* amaba yo los períodos extensos, los giros pomposos, el léxico fértil, y me enamoraban las ideas revolucionarias por el simple hecho de serlo: que lo anterior sirva de norma a quien sorpresas halle al aventurarse por la selva virgen de mi libro. [...] Vuelvo la hoja y dejo al lector que apechugue, si tanto se atreve, con mi prosa, pidiéndole perdón por mis yerros.²⁵⁰

En *Pascual Aguilera* encontramos el retrato de la vida rural, que se acerca “al ideal, tan buscado en el siglo XIX, de narrar como idilio la vida de un rancho o una hacienda”.²⁵¹ Esta obra de clara filiación realista-naturalista con “subtextos incestuosos”,²⁵² aborda el estudio de un caso de histeria y apela a nociones como el determinismo biológico y social. A su vez, se ha advertido la presencia de elementos populares, que bien podrían remitimos al romanticismo, como son el retrato de costumbres y la caracterización tanto de Refugio como de su prometido, Santiago. Incluso podemos encontrar en el personaje de la madrastra,

dos primeras por su temática; en ésta Nervo incursionó plenamente en la literatura fantástica y abordó el tema de la transmigración de las almas. Utilizó un lenguaje menos refinado y presentó una narración fragmentada, privilegió el diálogo y la ironía. La incursión de Nervo en lo fantástico ha sido de gran interés para la crítica literaria, pues ha sido considerado como uno de los precursores de la literatura fantástica hispanoamericana. (José Ricardo Pacheco, “En torno a la narrativa nerviana”, p. 509.) Podemos considerar la publicación de *El donador de almas* como un parteaguas: a partir de esta novela trataría sus “preocupaciones eróticas y sentimentales” por medio de lo fantástico, como sucede en *Mencía* (1917), *El sexto sentido* (1913) o *Amnesia* (1918). (José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, p. 35.)

²⁴⁸ José Ricardo Chaves, “En torno a la narrativa nerviana”, p. 508.

²⁴⁹ La frase que Amado Nervo atribuye a Théophile de Gautier, en realidad pertenece a Charles Baudelaire. Aparece en su novela corta *La Fanfarlo*: “*dans le temps où nous avions le jugement si court et les cheveux si longs*” (La Bibliothèque Electronique de Lisieux /<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fanfarlo/>)

²⁵⁰ Amado Nervo, *Pascual Aguilera. Costumbres regionales*, pp. 23-24.

²⁵¹ José Joaquín Blanco, “Los cuentos de Amado Nervo”, p. 703.

²⁵² José Ricardo Chaves, “En torno a la narrativa nerviana”, p. 509.

Francisca, elementos de la “mujer frágil y prerrafaelita”,²⁵³ que a su vez plantean la cuestión de la falsa religiosidad.

Las dos primeras novelas cortas de Nervo se desenvuelven en un entorno rural, sus tramas giran en torno a un personaje masculino que, por distintas razones, muestra una psicología anormal y cuyo destino es ineludible. En ambas se plantea la cuestión religiosa: la falsa religiosidad y el conflicto entre la carne y el espíritu. *Pascual Aguilera* tiene una atmósfera semejante a la de *El bachiller*, “feliz mezcla de una trama naturalista con la pulida prosa del modernismo”.²⁵⁴

²⁵³ José Ricardo Chaves, “La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México”, pp. 238-239.

²⁵⁴ Oscar Mata, “La novela corta del modernismo (1895-1918)”, p. 81.

III. PASUCAL AGUILERA. COSTUMBRES REGIONALES: hacia una interpretación literaria

Pascual Aguilera es una novela corta realista-naturalista, sin embargo, en el texto hay elementos que son ajenos a esta corriente y que no podemos dejar de lado. ¿Qué pasa con aquellos que bien podríamos asociar al romanticismo? ¿Cómo se relacionan otros con el naturalismo? Incluso el título de la obra, *Pascual Aguilera. Costumbres regionales*, nos remite al costumbrismo, de ser así, ¿se trata de un costumbrismo romántico o realista? Antes de continuar, resulta pertinente aclarar, qué implica interpretar y por qué el género literario es considerado una pauta interpretativa.

En principio, interpretar una obra literaria es “mediar entre lo que se ha dicho y lo que se ha quedado sin decir pero que está implícito en lo literariamente pronunciado”.²⁵⁵ La obra literaria está colmada de “estímulos marginales”, que, si bien pertenecen al ámbito extratextual, influyen en el texto y pueden modificar su sentido. El diálogo con la obra escrita está “mediado por otra serie de diálogos implícitos de paradigmas ausentes”;²⁵⁶ de ahí que interpretar implique el reconocimiento de códigos culturales, paradigmas y convenciones en el que ésta surge.

Una obra surge en un contexto cultural determinado, sobrevive al paso del tiempo y pasa a formar parte de un contexto totalmente distinto. Se interpone una distancia temporal entre el autor y el lector y dejan de compartir códigos culturales y las convenciones: la obra

²⁵⁵ Jordi Llovet, *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, pp. 206- 207

²⁵⁶ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, pp. 52-53.

puede contener ideas, valores y saberes que son ajenos al lector, lo cual dificulta la comprensión del texto. En estos casos, es indispensable recrear el contexto cultural y artístico en el que surge una obra, en este sentido, el género nos permite obtener un panorama sobre las convenciones de escritura y posicionamientos estéticos. En este sentido, el género cobra relevancia porque es “estructura conformativa y comunicativa”;²⁵⁷ parte esencial de la interpretación es la explicación de las estructuras de la obra literaria, pues éstas son el vehículo para entrar en contacto con lo ausente, lo no dicho

Los géneros literarios son categorías en las que se pueden agrupar las obras literarias según criterios sintácticos, semánticos o pragmáticos. Son también “conjuntos de convenciones y expectativas”; si conocemos el género “tendremos en cuenta aspectos diferentes del texto y haremos hipótesis diferentes sobre lo que es significativo”.²⁵⁸ Son “modelos de creación de sentido”, pues orientan tanto la escritura como la lectura de la obra literaria.²⁵⁹ Para el autor el género es un modelo de escritura, escribe según códigos de un sistema genérico determinado e incluye en la obra indicaciones, explícitas o implícitas, que orientan la recepción. Para el lector, funciona como un horizonte de expectativas, pues la obra evocará experiencias de lecturas previas y establecerá un diálogo con el texto.²⁶⁰

En el género convergen la poética general y la historia literaria, es decir, por un lado tenemos modos de representación: formas, realidades discursivas, estructuras... pero también tenemos aquello que atañe a la historia literaria: escuelas, movimientos, estilos.²⁶¹ Las modificaciones históricas influyen en la conformación de los géneros, explican

²⁵⁷ Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, p. 18.

²⁵⁸ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, pp. 90-91.

²⁵⁹ Jordi Llovet, *et. al.*, *Op. cit.*, pp. 282-283.

²⁶⁰ Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 178.

²⁶¹ Todorov Tzvetan, “El origen de los géneros”, p. 39.

hibridaciones, contaminaciones, sustituciones o implantaciones entre géneros".²⁶² David Duff define la hibridación genérica (*hybridization*) como el fenómeno en el que dos o más géneros se combinan para formar uno nuevo, la hibridación también surge cuando elementos pertenecientes a dos o más géneros distintos aparecen simultáneamente en una obra. Los rasgos dominantes, al ser recontextualizados, transforman su función original y adquieren un nuevo sentido, pueden pasar a ser elementos secundarios o auxiliares.²⁶³

Otro momento de la interpretación es la comprensión, que sucede cuando hay una intersección entre el mundo texto y el mundo del lector. En este caso, se trata de una novela corta en la que se entrecruzan dos movimientos, el romántico y el realista-naturalista; la novela corta es un relato breve con una o dos líneas argumentales, en el que los elementos fundamentales de la narración comparten un mismo nivel de importancia. Entendemos el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.²⁶⁴

Podemos definir la narración a partir de la correlación que existe, como explica Ricoeur, entre el acto de “narrar una historia” y “el carácter temporal de la existencia humana”. En este sentido, el texto (mímesis II) es mediador entre un *antes* (mímesis I) que apela a la estructura pre-narrativa de la experiencia vital, y un *después* (mímesis III) que es la realidad refigurada a través del proceso de lectura. Así, la comprensión implica la encadenación de los tres estadios de la mímesis.²⁶⁵ Precisamente, por su carácter mediador y configurante, la mímesis II es “el eje de análisis”.

²⁶² Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, *Op. cit.*, p. 18.

²⁶³ David Duff, *apud* Jordi Llovet, *et. al.*, *Op. cit.*, pp. 308-309.

²⁶⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 10.

²⁶⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. I.*, p. 113-115.

Interpretar la obra literaria, por tanto, implica: 1) la reconstrucción del horizonte estético de la obra, al cual podemos acceder a través del género, pues es marco de comprensión; 2) la explicación del texto en su plano formal, tomando en cuenta la disposición de sus elementos (espacio, tiempo, personajes, trama, narración); y 3) la comprensión, el momento en el lector-interprete refigura la obra y le otorga significado a los elementos que la conforman en relación con el todo. No perdamos de vista que la lectura del texto literario implica la “intersección entre el mundo del texto y el del oyente o del lector”, lo que constituye, en términos de H.G. Gadamer, la “fusión de horizontes”.²⁶⁶ La lectura, en este sentido, permite que nosotros los lectores e intérpretes podamos acceder no sólo a la dimensión textual de la obra sino también a su referente histórico-cultural.

III.1. El ámbito rural: la dimensión espacial

El espacio, elemento fundamental de la narración, es el “escenario geográfico y social” en el que ocurre la acción.²⁶⁷ Los pasajes descriptivos proporcionan información sobre el entorno, no solo muestran cómo es el lugar donde ocurren los hechos, sino que también nos muestran una postura ante el mundo.²⁶⁸

En las descripciones encontramos un tema descriptivo, que viene a ser un sustantivo que designa al objeto re-presentado; y una serie predicativa, es decir, los adjetivos, atributos y propiedades del tema. La serie predicativa alude a la subjetividad del espectador-narrador, nos transmite una valoración del espacio descrito. Adjetivos o frases calificativas no sólo dan

²⁶⁶ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 148.

²⁶⁷ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 20.

²⁶⁸ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, p. 16.

cuenta del tamaño, forma o color, también pueden aludir a cualidades morales que, al repetirse constantemente en la descripción, pueden revelar el sentido ideológico del relato.²⁶⁹

Los pasajes descriptivos contribuyen a definir a los personajes, el espacio puede ser prolongación metonímica de los personajes; frecuentemente el espacio es “signo profético”, puede proporcionar información sobre el futuro de los personajes.²⁷⁰ El paisaje es en la narración entorno significativo, conforma y determina el ser y el hacer de los personajes, nos habla también de hábitos, costumbres y formas de vida.²⁷¹

El espacio puede ser abordado desde una perspectiva sincrónica, en relación con los otros elementos de la narración, y una diacrónica, que tiene que ver con su dimensión histórica y temática. En este sentido, el espacio es también una noción histórica: la forma en que se presenta el espacio y su importancia está determinada por la época literaria, corriente o género. Cada uno muestra una predilección topográfica y una forma de presentarla.²⁷²

A la hora de analizar el espacio nos centraremos en los pasajes descriptivos de la novela. Fijaremos nuestra atención en las series predicativas y sus elementos redundantes, también en la posición del descriptor, pues no podemos ignorar las limitaciones espacio temporales, perceptuales y cognitivas de quién nos presenta el universo diegético. Así mismo, abordaremos el espacio según los códigos de la época literaria y el género literario.

El relato de Nervo inicia, pues, con un pasaje descriptivo, el narrador-descriptor ofrece una vista panorámica desde las alturas. Esta perspectiva es propia de un narrador omnisciente, quien nos ofrece una impresión total del mundo diegético. La narrativa

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁰ María Teresa Zubiaurre, *Op. cit.*, p. 30

²⁷¹ Rafael Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, pp. 96-97.

²⁷² María Teresa Zubiaurre, *Op. cit.*, p. 21.

decimonónica se inclina por “entornos abarcables” que remiten a “realidades más extensas y significativas”.²⁷³ El siguiente pasaje muestra el espacio conquistado, va de lo general a lo particular en una disposición circular: el valle rodeado por los cerros, luego los jacales abrazados por las tierras utilizadas para la siembra, finalmente, en el centro la casa y la capilla del a hacienda, que bien podrían representar el poder administrativo-económico y religioso.

Parecía la glorificación de la mañana.

Enviaba el sol una lluvia de fuego al valle y mil puntos luminosos y cristalinos danzaban en la atmósfera húmeda, como si centenares de alas de cínifes palpitasen en el aire.

En la medianía de la extensa llanada que limitaban pedregosas lomas, eslabonándose en circular cadena, la ranchería, formada de jacales de cónica techumbre, entre los que mostraban su rojo leproso algunos tejados, se agrupaban en rededor de la casa de la hacienda y de la capilla pegada a ésta.

Era la casa antiguo edificio solariego, de altos, sustentado en macizos sillares berroqueños, con anchos portales en la planta baja, con un corredor en la fachada de la alta, con vasto jardín en el patio central y amplios corrales y establos anexos.

La capilla, levantada a la derecha de tal suerte que su única nave formaba como una prolongación a los portales, era pequeña, limpia y la coronaba una torrecilla de dos cuerpos, rematada por un cono de pizarra: hopa oscura sobre la cual una cruz de hierro rasgaba el azul con sus brazos protectores.

Empezaba abril, y en los campos que se extendían al oriente del caserío, los trigales en sazón eran piélagos de oro que, mansamente encrespado por el viento, fingía al agitarse rubia ola que iba a morir sobre las faldas de las lomas.

El resto de las tierras, abiertas al occidente, al sur y al norte, se dividían en zonas varias, pastosas unas y otras negras y trabajadas por la yunta que preparaba la siembra del maíz. En las primeras correteaba la yeguada y pacían o rumiaban lentamente las vacas, agitando a compás el rabo perezoso y fijando sus ojos llenos de placidez en las ternerillas y en los becerros retozones, que hacían ya ímpetu de triscar.²⁷⁴

No dejemos de tener presente que el realismo-naturalismo postulaba que los individuos están determinados por el clima, la geografía y el entorno social. Vemos el tiempo de la primavera, el clima es cálido y húmedo. Ya desde las primeras líneas se señalan elementos que se repetirán a lo largo de todo el relato: el calor y el fuego que, en su aspecto

²⁷³ *Ibid.*, p. 218.

²⁷⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 25.

negativo, queman, destruyen y sofocan. El fuego suele asociarse con el rojo, algunos tejados son de color "rojo leproso"; esto indica enfermedad, además, al menos en el pasado, la lepra era relacionada con el pecado y la lujuria. Hay en esta parte una alusión a Pascual, no es gratuito que aparezca este color en la ranchería, pues ahí habitaban las muchachas "víctimas del erotismo del muchacho".²⁷⁵ En este sentido, el joven hacendado se configura como el origen de enfermedad, de la decadencia moral de su entorno. La hacienda era una especie de microcosmos rural, una institución social jerárquica en la que el hacendado era la máxima autoridad, en lo social, económico e incluso en lo moral. Esto se ve reflejado en las polaridades espaciales: la hacienda al centro del valle, se encuentra en el punto más bajo (señal de su degradación); los cerros, la región agreste e incivilizada, en el punto más alto (señal de la superioridad de lo natural).

Llama la atención la capilla, "pequeña y limpia", cuya "cruz de hierro rasgaba el cielo". El símbolo religioso irrumpe violentamente en el "cielo limpísimo, cielo mexicano, que combaba su zafiro infinito".²⁷⁶ Mientras el cielo evoca una región celeste, espiritual e ideal, el hierro es símbolo de "dureza, de obstinación, de rigor excesivo, de inflexibilidad", puede representar una fuerza oscura, impura e incluso diabólica.²⁷⁷ La base de la cruz se asemeja a una hopa oscura, o a las sotanas negras de los sacerdotes. De este modo, se manifiesta una religión institucionalizada, dura e inmisericorde, lo cual puede también apelar al conflicto entre una verdadera religión, una comunión espiritual con dios, y la falsa religiosidad, aquella que vive de apariencias y se recrea en ritos vacíos.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 566

Lo anterior se reitera a lo largo del relato. Dentro de la capilla, se encuentra en el altar la Virgen de la Soledad, con "toca de seda negra", "luenga túnica de terciopelo" y en el pecho prendido "un viejo florón de diamantes montados en plata".²⁷⁸ Así, una imagen de luto y sufrimiento aparece engalanada de objetos mundanos; semejante a Francisca, cuyas acciones piadosas responden al orgullo y a la vanidad.

Convencionalmente, los espacios interiores se suelen asociar a la protección y los exteriores al peligro; sin embargo, en esta novela los espacios interiores se muestran oscuros y escabrosos, son el sitio donde ocurren acciones perversas que tienen como constante la influencia de Pascual. A partir del romanticismo, el espacio interior es donde reside el inconsciente, pues las pasiones son atizadas en la intimidad y en la soledad:²⁷⁹ así en *Pascual Aguilera* el cuarto del joven hacendado es el lugar de "nocturnos idilios clandestinos";²⁸⁰ en la habitación de Refugio acontece un intento de violación y el despertar sexual de la joven; Francisca será violada en sus aposentos por su hijastro.

En las primeras páginas, el lector encuentra la descripción del entorno, seguida de un acotamiento espacial. La mirada del narrador-descriptor se centra en el jardín, lugar en el cual comienza el argumento del relato, un espacio domesticado que muestra la naturaleza transformada por la mano del hombre. El jardín es también *locus amoenus*, donde acontece la conquista amorosa y el encuentro de los amantes. Sin embargo, en la novela, es el marco en el que Pascual aborda a Refugio, y le propone una relación adúltera: "puesto que te casas, todo quedará entre nosotros".²⁸¹

Los naranjos del jardín, cribados por el sol, estrenaban vestido, de un verde lleno de matices, desde el tierno de los retoños satinados, hasta el oscuro de las hojas adultas.

²⁷⁸ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 80.

²⁷⁹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 32.

²⁸⁰ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 77.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

Era el tiempo del azahar, y como mariposas de nieve salpicaba el follaje de los corimbos de flores y botones, difundiendo en rededor penetrantes aromas.

Los tulipanes estaban también llenos de cálices que colgaban de las ramas como campanillas de coral o se erguían como cozones de fuego.

Las libélulas azules, verdes o rojas, batían sus diáfanos élitros de gasa entre las flores, e intoxicadas de perfume y de rocío, se posaban en los nectarios lozanos.

Los gorriones zahareños [...] iban a refugiarse en un punto en el tejado y acechaban desde ahí a las libélulas, charlando como unos descosidos, a coro con las golondrinas que en los aleros comadreaban sin descanso, sacudiendo la seda joyante de sus alas.

De vez en cuando hendía los ámbitos del patio, como flecha de obsidiana, algún escuálido zanate que iba a posarse en el caballete del techo, oteando goloso los graneros.²⁸²

El jardín nos describe indirectamente a Refugio: todo en él alude a la belleza femenina. Aquí lo erótico se hace presente a través de los sentidos, se trata de una naturaleza estilizada y sugerente que nos remite a la estética del modernismo. Refugio, en simbiosis con la naturaleza, aparece como tentación erótica: los azahares aluden a la castidad e inocencia (ella misma guarda los azahares en su delantal blanco); las golondrinas, aves consagradas a Afrodita, cantan a dueto con Refugio, y los tulipanes cuyos tallos tienen connotaciones fálicas.²⁸³ Los colores brillantes y las formas vegetales apelan a la vista; los “retoños satinados”, “lo élitros de gasa” y la “seda joyante” al tacto. Los perfumes de las flores y los cantos de los pájaros inundan el ambiente. Esto, en contraste con la irrupción del zanate escuálido, flecha de obsidiana que es piedra volcánica, de nuevo el elemento ígneo que recuerda a Pascual, “cascorvo y desgarrado”,²⁸⁴ que observa con codicia el objeto de su deseo.

²⁸² *Ibid.*, p. 27.

²⁸³ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 32.

²⁸⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 27.

Ya anteriormente habíamos señalado que el calor y el fuego son elementos recurrentes en la novela, símbolos solares con fuerte carga erótica.²⁸⁵ Estos son representados a través de la prosa artística del modernismo, es notable la plasticidad y riqueza cromática, la tendencia al decorado suntuoso: el oro, tapices, perlas, plata, diamantes. Hay una clara inclinación hacia lo refinado, que alcanza incluso a los corrales (sitio donde difícilmente podríamos encontrar refinamiento o lujo). El realismo-naturalismo se aborda desde dimensiones simbólicas, que se acentúa aún más por la naturaleza propia de la novela corta:

Mayo tendía alfombras de flores en los llanos y en los cerros; la cosecha de trigo empezaba; había barruntos de lluvia tempranera; los vahos cálidos de la tierra abrasada por el sol condensábanse ligeramente y los ocasos opulentos mostraban majestad inusitada. Ora el sol, al tramontar, velaba su rostro tras un gigantesco abanico de flavos colores, cuyas sutiles varillas iban bajando de tono hacia su extremidad hasta diluir su oro rojizo en el azul del cenit; ora se desangraba dejando un rastro cárdeno, paralelo al horizonte, que coloreaba vivamente los campos y los cerros, poniendo sobre ellos un tapiz purpúreo; ora encendía ignívomo volcán en cuyo ardiente cráter flotaban escardados copos, o bien inundada el poniente de oro pálido, uniforme, que iba languideciendo hasta trocarse en gris perla, vencidas al fin sus olas por las riberas de la noche.

Las mañanas eran radiosas y tibias; [...] el orto era un piélagos de nácar y, por fin, asomaba el sol candente y enorme alborozando con su tórrido beso todo lo creado.
¡Qué mejores días para el amor!

Llegaba para las bestias la época del celo y se advertía por dondequiera un desbordamiento de vida... Mayo violaba los capullos, precipitaba la preñez de los óvulos, hacía tumultuar la savia en los tallos y la sangre en las arterias.

¡Y qué diáfanas las noches de luna!

Las presas eran hervideros de diamantes; el astro, en creciente fucilaba en un cielo impoluto semejando [...] mitra argentina.²⁸⁶

En el valle dormían todas las chozas; los umbráticos fresnos erguidos en el llano fingían tumulares obeliscos; la luz del astro untaba su cobre pálido en las paredes de la casa de la hacienda, colábase al corredor, desfalleciente y mate; en el patio caía con infinita dulcedumbre, tamizada por el follaje de los naranjos, sobre la arena, formando como una alfombra de caprichosos florones blancos en el fondo oscuro; en el corral besaba mansamente el multicolor plumaje de los gallos y las gallinas que dormitaban en las estacas hincadas en los adobes; alargaba perezosamente la sombra de los marranos inmóviles, tendidos con epicureísmo indefinible en sus chiqueros, y plateaba el terregal, donde se advertían como flores de lis las huellas recientes de los bípodos.

[...] Con el plenilunio empezaron los conciertos de los cenizontes melómanos. Iniciábanse con discreto piar que iba en crescendo hasta desatarse en

²⁸⁵ Lily Litvak, *Op. cit.*, p. 23.

²⁸⁶ Amado Nervo, *Op. cit.*, pp. 58-62.

cristalina cascada de gorgojeos, en *scherzos* fugitivos, enlazadas por fermatas matizadas; en vibrantes diatónicas y atrevidas cromáticas, en fugas vivaces y en viriles y limpios silbidos a cuya vibración la reina de la noche abría los pétalos de nácar enverados en púrpura real.²⁸⁷

Aquí encontramos una fuerte carga simbólica y erótica. Nervo nos advierte en el prólogo a la obra que en las páginas de *Pascual Aguilera* encontraremos “olores fuertes”, “rudezas y colores vivos” que son propios del trópico mexicano.²⁸⁸ Todo remite a la fertilidad y a la abundancia. Es un escenario exótico, excesivo, con una voluptuosidad tropical que desembocará en lo sensual y lo perverso: el despertar sexual, la violación y la relación cuasi incestuosa. El calor y el fuego representa la libido y la virilidad: la obtención del fuego por fricción es similar a la imagen del acto sexual. Así, en el trópico edénico aparecen fuerzas oscuras.

El discurso científicista del siglo XIX planteaba que el clima tropical implicaba peligros morales y raciales, sobre todo para el hombre blanco: "los europeos no podrían reproducirse más de una o dos generaciones o, cuando lo consiguieran, será en forma enfermiza y degenerada".²⁸⁹ El clima, considerado enervante debido al calor, la humedad, la enfermedad, contribuía a mermar la capacidad del trabajo y la entereza moral. Este aspecto parece afectar solo a Pascual y a Francisca. El resto de los habitantes, los de piel morena, parecen ser inmunes al determinismo que afecta a los blancos y su civilización.

En la literatura romántica, el ámbito rural es asociado a la vida tranquila y sencilla, a la comunidad, a la familia, a la naturaleza, a lo original y a lo puro. En la novela el campo se nos presenta no sólo dadivoso, pues la tierra es fecunda, sino también primitivo: “Empezaba

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 58-60.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁹ David Arnold, *La naturaleza como problema histórico*, p. 141.

abril [...] los trigales en sazón eran piélagos de oro”, [...] “...y en el campo omnífecundo [...] la brisa errante parecía cantar los versículos llenos de sencillez y mansedumbre austera que narran el bíblico idilio de Ruth y Booz”.²⁹⁰ Es el tiempo de la primavera, de la renovación de la naturaleza. Es la Edad de Oro que en algunas ocasiones aparece asociada con la Grecia Antigua, en otras, con el cristianismo primitivo, refiriéndose así a lo que ya con anterioridad llamamos naturaleza saturniana, un estado ideal y atemporal.

Si el paisaje nos habla de costumbres y hábitos, nos puede hablar también, en este caso, del carácter colectivo del pueblo mexicano: se exalta la vida modesta, el matrimonio y la familia, valores que formaban parte del discurso identitario sobre las clases populares, entre las cuales encontramos a los artesanos, campesinos, y que eran totalmente opuestos a la burguesía y a las clases privilegiadas. La naturaleza y la vida campirana son la materialización de los “elementos fundamentales de la mexicanidad”, se mantienen puras y alejadas de lo artificial, los vicios, el ocio, el privilegio y la extranjería.²⁹¹ Esta oposición la encontramos en los personajes: Refugio y Santiago, estrechamente relacionados con la vida de campo, lo natural y lo popular; Pascual y Francisca, personajes que podríamos asociar a lo artificial y la extranjería, alcanzando incluso a la figura del conquistador o el invasor.

No podemos dejar de mencionar la introducción de elementos típicamente mexicanos en el paisaje: los cenicientos cazahuates, las nopaleras y las tunas. Estos elementos nativos se mezclan con elementos clásicos:

En los cerros, entre el agrio y arisco pedregal, los cazahuates, de cenicienta corteza y blancas y desairadas flores, movían suavemente sus ramas; las nopaleras, erizadas de tenues espinas de cristal, mostraban en los cantos de sus pecas racimos de tunas de un rubro vivo; los órganos erguían sus brazos estriados, pulposos y rectos, de color verde oscuro, fingiendo candelabros de pórvido en inmovilidad completa; y entre

²⁹⁰ Amado Nervo, *Op. cit.*, pp. 25-76.

²⁹¹ Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, p. 153.

unos y otros, encarnándose a las peñas, ramoneando el salvaje pasto y lanzando de tiempo en tiempo su trémulo balido, los rebaños de chivos daban movimiento al huraño paisaje, y asomando por entre las peñas los cuerno retorcidos y el hocico exornado de níveo toisón o de leonadas bellotas, hacían pensar en los faunos caprípedos que paseaban su lujuria por los bosques de la Antigüedad.²⁹²

Se nos muestra un paisaje agreste, una naturaleza primitiva de carácter sagrado y al mismo tiempo nacional, muy acorde a la visión romántica, pero expresada con la estética modernista en cuanto a las formas orgánicas, los colores relucientes y los elementos exóticos que apelan a la sensualidad. En este pasaje fecundidad y lujuria se representan por las cabras, asociadas a faunos,²⁹³ que a su vez remiten a la Antigüedad clásica y a Pan, el dios de la naturaleza venerado en la Arcadia. Este tipo de sexualidad se asocia a Santiago, cuyo deseo por Refugio va encaminado hacia la procreación.

Sin embargo, la figura del fauno también puede adquirir un aspecto negativo: como diablo con cuernos y patas de cabra, macho cabrío que acompañaba a las brujas en sus aquelarres y, según creencias populares, fornicaba con ellas. En este sentido, representa también una lascivia perversa que lleva al pecado. Desde su ambigüedad, se usa también para caracterizar a Pascual, con “llameantes ojos de fauno”.²⁹⁴ Esta asociación se enfatiza por el rojo infernal de las llamas, por su cabello pelirrojo pajizo que no refleja la luz, como las llamas del infierno que no alumbran. El fauno es además un ser híbrido (mitad hombre, mitad bestia), como Pascual, quien adquiere rasgos bestiales, sobre todo en momentos de ardor sexual cuando deja atrás su parte racional humana y, dominado por los instintos, comete actos tan reprobables como la violación. Este elemento diabólico pertenece a los espacios interiores, pero acecha a los exteriores.

²⁹² Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 26.

²⁹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 224.

²⁹⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 79.

El romanticismo muestra predilección por los paisajes nocturnos, estrechamente relacionados con el inconsciente, el sueño, la imaginación y la creación.

Subió del valle a la montaña negra marejada de la sombra; aquietose todo [...] y en los flancos de la serranía dejáronse ver las largas cintas de fuego de las hogueras de los leñadores —llamadas en pintoresca frase por los labriegos “la procesión de los coyotes”—, trepando aquí como enjambre de gnomos, retorciéndose allá como víboras de lumbre, bifurcándose en los vastos declives y centelleando siempre en la vaga penumbra argentada.

¡El carbonero! ¡Extraño duende de la sierra, que dormita feliz, arrullado por el medroso concierto del mastín que aúlla, de la cabra que bala asustada entre el huizachal; teniendo siempre ante sí la inmensa hondonada oscura, donde Deméter, la tierra ubérrime, germina en silencio; el sembradío de oro, el ceniciente magueyal que finge inmenso reguero de coronas de hierro, desparramadas aquí y allá por reyes colosos, después de una lejana titanomaquia; teniendo arriba el toldo de las noches de oro y alrededor el fuego de su vivac!... ¡Cuántas veces su silueta, negra a fuerza de hollín, pasa melancólica, bella casi, a través de las coplas que canta el gañán antes de la colación de la noche, y cuyos bordones melancólicos se alejan pensativos en la sombra!²⁹⁵

Supersticiones y magia pertenecen al terreno de las costumbres y tradiciones populares; objetos inanimados que cobran vida y seres maravillosos pueblan el mundo y se ocultan en el paisaje nocturno. La imaginación transforma las hogueras en procesión de coyotes y en gnomos; los magueyes en vestigios de un pasado turbulento y los bordones se tornan melancólicos y pensativos. Los gnomos, los duendes, seres elementales de la tierra, aparecen relacionados con el fuego. De nuevo, aparece el elemento pagano: Deméter, divinidad de la tierra cultivada que se suele representar con antorchas y serpientes.²⁹⁶ A continuación, en el relato aparece la hacienda iluminada por la luz argentada de la luna: en una choza, los recién casados comparten “caricias primitivas”, mientras que Pascual, en un ataque histérico, viola a su madrastra. Es como si el paisaje enmarcara el secreto de la

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

²⁹⁶ Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, pp. 131-132.

sexualidad, el desbordamiento de la pasión, la locura y la potencia genésica. Aquí la noche es tiempo de la germinación de la semilla que más tarde será manifestación de vida.

En esta novela encontramos tropos propios de la novela realista decimonónica: el panorama, el jardín y los interiores: se hace patente la intención de ordenar el mundo natural desde las alturas, el jardín viene a ser un espacio que muestra una naturaleza modificada y controlada por el hombre y los interiores que corresponden al espacio de la burguesía y la clase dominante en el ámbito rural: la hacienda y la iglesia. Sin embargo, la forma en que nos presentan esos espacios no es la que se podría esperar de un relato realista-naturalista; es notoria la estilización a través del empleo de un léxico culto (rubro, ignívomo, flavo) y de la adjetivación a través de metáforas o símiles y de la presencia de símbolos, que acercan la descripción a un lenguaje poético propio del modernismo. De este modo, se configura un espacio sugerente y sensual que incluso podría resultar exótico y ornamental. Se trata, pues, de un espacio estilizado en cuanto se refiere al clima tropical y a los elementos relacionados al fuego (el sol, el calor, las tonalidades rojizas), que a la vez se asocian al personaje de Pascual y su ardor sexual.

La naturaleza y el ámbito rural, al tener contacto con elementos populares y primitivos —la flora y fauna características de la geografía mexicana, los campesinos, el paganismo, las alusiones al cristianismo primitivo—, obtienen un carácter atemporal que se atenúa con el simbolismo de la primavera. Esto, aunado a la idealización de la vida rústica y la omisión intencional de las dificultades de este género de vida, hace que el espacio adquiera visos paradisiacos. Pero el valle sólo es paraíso para Refugio y Santiago, quienes por su caracterización tienen permitido entrar a esa esfera. Por el contrario, Pascual y Francisca,

individuos determinados por su entorno y dominados por sus impulsos y defectos, no pueden acceder a ese aspecto del ámbito rural.

III.2. Dimensión actorial

Un personaje surge cuando “semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio”.²⁹⁷ El nombre permite identificar el sujeto de la acción, se asocia a un conjunto de rasgos y cualidades que se irán reiterando a lo largo del relato. Mientras que el nombre suele permanecer inalterable, los rasgos se van definiendo y modificando en el transcurso de la historia —tanto por sus acciones como por sus relaciones con otros personajes—, por tanto, el diseño o la construcción del personaje “culmina hasta que finaliza el proceso textual”.²⁹⁸

Hay personajes que poseen un alto grado de referencialidad, nos remiten a una realidad extratextual y poseen un sentido preestablecido por la tradición literaria y cultural: hablamos de personajes históricos —Nerón, El Greco, Maximiliano de Habsburgo,—, mitológicos —Prometeo, Afrodita, El Minotauro—, alegóricos —la Muerte, el Pecado, el Vicio—, o tipos sociales —el bandido, la costurera, el seductor—; así como los asociados a géneros narrativos —Sherlock Holmes, emblemático de la novela policíaca— o personajes literarios célebres —La Celestina, Nana, Lolita—. Por otro lado, tenemos a personajes no referenciales, que existen únicamente en la realidad textual y se presentan al lector como un recipiente vacío que irá llenándose conforme avance el relato. En estos casos, el nombre, cuya motivación puede ser etimológica, social, referencial o semántica-narrativa, puede

²⁹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, p. 55.

²⁹⁸ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 88.

hacer alusión a un rasgo esencial del personaje, anticipa el desenlace o la problemática, incluso puede mostrar la orientación temática del relato o la síntesis de la historia.²⁹⁹

Además del nombre y los rasgos, es importante considerar la fuente de información sobre el personaje. Su imagen depende de la perspectiva desde la cual se construye —ya sea mediante un discurso directo o indirecto, de un narrador-personaje o un de narrador extradiegético, etc.— y, por consiguiente, del grado de restricción cognitiva, espacial y/o temporal.³⁰⁰ En la novela realista, el modo más habitual es el narrador extradiegético, el cual, al no estar relacionado con la historia ni con los personajes y al tener la facultad de moverse libremente por el universo diegético, proporciona información más objetiva y profunda sobre los personajes.

El personaje tiene como referente el mundo de acción humana y es resultado del contacto del novelista con la realidad: “el auténtico personaje ha de oler a ser humano, ha de estar impregnado de la realidad en que todos andamos inmersos”.³⁰¹ Cada época percibe la realidad de manera distinta, los artistas expresan su experiencia vital según intereses y objetivos estéticos estrechamente vinculados al código de valores y cultura predominantes, las convenciones literarias y el género. Esto interviene en la caracterización del personaje, tanto en la forma en que se nombra, como en la asignación de rasgos y modos de comportamiento; lo mismo en el entorno y en la forma de presentación del personaje.³⁰²

²⁹⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pp. 64-65, 68.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

³⁰¹ Rafael Azuar Carmen, *Op. cit.*, p. 19.

³⁰² Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 84.

Pascual Aguilera y Francisca Alonso: la fatalidad de la carne

El naturalismo se interesó en la observación del comportamiento humano, enfatizando lo enfermizo, lo sórdido y lo grotesco, con el fin de sondear y explicar la condición humana, esto responde a una concepción particular del individuo: “en todos nosotros hay un fondo de animal humano, al igual que hay un fondo de enfermedad”; [...] “nosotros [los naturalistas] lo decimos todo, no hacemos una elección, no idealizamos; y por ellos se nos cusa de recrearnos en la inmundicia”, señala Émile Zola.³⁰³ En *Pascual Aguilera* son dos los personajes que se encuentran sometidos a su naturaleza instintiva y animal: Pascual y Francisca. La problemática de ambos gira en torno a la sexualidad, mientras que en el primero la sexualidad se hace presente de forma desmesurada, en Francisca se presenta contenida.

Pascual Aguilera. Caso clínico

Pascual Aguilera, el protagonista de la novela, es histérico, onanista y voyerista; en palabras del narrador omnisciente: “la redención para él debía ser vana —*nulla redemptio*—. Su pecado era el gran pecado que clama al cielo y labra perpetuamente las cadenas de la humanidad”. [...] “Su pecado era [...] el espíritu de la fornicación”.³⁰⁴ Practica una sexualidad antinatural, asociada a la esterilidad, la enfermedad y la muerte. Su depravación, según la perspectiva médica del siglo XIX, es una patología hereditaria que, de no prevenirse o corregirse, contribuye a la degeneración de la especie humana. Este rasgo del personaje se ve reflejado en sus características físicas: “...mocetón de 25 años de semblante sesgo,

³⁰³ Émile Zola, *El naturalismo*, p. 163.

³⁰⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 49.

pelirrubio, colorado y pecoso, cascorvo y desgarbado”.³⁰⁵ Resaltan los rasgos que remiten al ámbito de lo desviado, que aluden a su naturaleza perversa y degenerada.

En un estudio de la época, *La histeria en el hombre* (1882), el médico Jiménez Buenaventura consideraba que la histeria es una enfermedad “cuya naturaleza se ignora y cuya sintomatología es muy variable”, propone definirla a partir de su cuadro sintomático o por su etiología. Además, la vincula al factor hereditario: quienes abusan del coito, del alcohol y/o sufren alguna otra neurosis son más susceptibles de engendrar hijos histéricos.³⁰⁶

En el relato de Nervo encontramos el factor hereditario: “Mísero retoño de un agotado y de una alcohólica, con quién sabe qué heredismos torpes”.³⁰⁷ Su padre fue un calavera que tuvo constantes aventuras con las doncellas que servían en la hacienda, su vida disoluta trajo como consecuencia un agotamiento nervioso, un hijo ilegítimo, la esterilidad y la muerte temprana. Sobre la madre biológica sólo sabemos que era una “moza de menor cuantía” y alcohólica. El pasado de Pascual lo condena a repetir el mismo género de vida que su padre:

... Solía padecer el niño grandes alteraciones sensitivas y obsesiones voluptuosas; amaba el engaño y el disimulo; mostraba celos precoces en sus cariños; adolecía de frecuentes accesos de melancolía, a los que sucedían transportes de loco júbilo; irritábase con facilidad y era, en edad relativamente corta, dominado por un erotismo salvaje.³⁰⁸

Según explica el médico Buenaventura, otros factores que propiciaban la aparición de la histeria era el género, la edad, la educación, hábitos y costumbres. Se pensaba que la enfermedad se desarrollaba durante la pubertad, más frecuentemente en el género femenino. Una vida ociosa, lo mismo que una vida aislada, el trabajo excesivo, la actividad física demandante, la mala alimentación y condiciones higiénicas insuficientes, así como una

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁶ Buenaventura Jiménez, *La histeria en el hombre*. pp. 5, 11.

³⁰⁷ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 49.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

educación afeminada, favorecían la aparición de la histeria. Unos padres permisivos también resultaban perniciosos, pues dejar al niño obrar según su voluntad lo convertían en un individuo que no conoce límites, ni directrices morales o carácter para seguir las normas³⁰⁹

La novela relata la infancia de Pascual, mostraba destreza en los juegos e ingenio para cometer travesuras; carecía de inteligencia, era cruel, indisciplinado e irrespetuoso con las figuras de autoridad —acaso su padre, quien lo corregía a golpes, le infundía temor—. El dómine encargado de su educación no podía controlar al niño. Un día lo encontró conversando con una muchacha y, al escuchar la plática impúdica que sostenían, se escandalizó: “¿Qué diría don Pascual, qué diría tu santa madre adoptiva, si supieran que todavía con la leche en los labios, cometes actos tan pecaminosos y torpes?”³¹⁰ Ni la educación religiosa, ni los cuidados de su “santa madre”, pudieron influenciar positivamente en el niño. No encontramos una supuesta alma inocente y pura de la infancia, el naturalismo y la visión darwinistas veían en los infantes “los vestigios de una animalidad aún no superada”, cuya manifestación era el onanismo.³¹¹

El comportamiento de Pascual iba empeorando mientras crecía: “Apenas inició la pubertad, despertáronse en él, según se ha dicho, los más asquerosos erotismos”.³¹² Es enviado a la hacienda de la Soledad, bajo la única supervisión del mayordomo. Se dedicó a las labores campestres con destreza, sin embargo, seguía persiguiendo en sus tiempos libres a las muchachas de la hacienda.

³⁰⁹ Buenaventura Jiménez, *Op. cit.*, pp. 11-13.

³¹⁰ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 45.

³¹¹ Élisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, pp. 101-102.

³¹² Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 44.

Pascual también hereda de su padre el nombre, el cual remite a la Pascua, la fiesta religiosa que celebra la muerte y resurrección de Cristo. Para los cristianos, la resurrección simboliza la esperanza de un nuevo comienzo libre de pecado; y, al igual que la primavera, el triunfo de la vida sobre la muerte. En la tradición popular, el tiempo pascual adquirió un carácter carnavalesco, lúdico e idílico y, en consecuencia, erótico; de ahí que sea el tiempo ideal de cortejo y en el que se celebran nupcias.³¹³ Aguilera viene a complementar simbólicamente el nombre de Pascual: el águila es un símbolo solar, con lo cual se asocia al principio masculino y a la figura paterna; alude también a la fecundación de la naturaleza. Son comunes las representaciones del águila en las que ésta aparece en pleno vuelo mientras sujeta una presa entre sus garras, simboliza la victoria de lo racional sobre lo irracional o las fuerzas ctónicas.³¹⁴ Con esto, se refuerza la virilidad que rodea a Pascual, pero al tratarse de un ser enfermo, el impulso se torna malsano, resultando en la muerte y la degradación de la sangre.

El nombre de Pascual tiene una motivación semántica y narrativa. Por un lado, muestra la orientación temática del relato, visible también en el espacio narrativo: el idilio de la vida rural y la exuberancia del clima tropical. La pascua, lo mismo que la primavera, se asocia al despertar de la naturaleza, la plenitud de los sentidos y la fertilidad. En el relato, el matrimonio entre Refugio y Santiago se celebra en el domingo de pascua, es la unión de dos seres que marca el inicio de un nuevo comienzo. Por otro lado, acontece la violación de Francisca por Pascual, unión cuasi incestuosa cuyo resultado será un embarazo que servirá para expiar el pecado.

³¹³ José Manuel Pedrosa, "Pascuas faustas e infaustas: creencias y paremias", pp. 6-7.

³¹⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 114-116.

Si consideramos las implicaciones simbólicas del nombre del personaje y los elementos que lo rodean —Cristo, sacrificio, resurrección...—, se podría interpretar el nacimiento del hijo de Pascual y Francisca como el nacimiento del Anticristo; sobre todo si consideramos el origen del propio Pascual —“retoño de un agotado y de una alcohólica”—. Inclusive, lo anterior nos puede remitir al orden cíclico que permea en la alternancia de muerte y resurrección: muere Pascual-padre y nace Pascual-hijo.

En su retrato físico, Pascual remite a lo extranjero y europeo —piel blanca, ojos azules, rubicundo— que, para finales del siglo XIX, si bien era fuente de civilización y progreso, también lo era de vicios y decadencia. Así, el origen de la degradación moral en la hacienda es Pascual, cuyo comportamiento poco se acerca a lo que se consideraba un buen patrón. La hacienda como núcleo económico y social, a partir del siglo XIX, fue la encargada de llevar industria y progreso a las regiones rurales; en este sentido, contribuyó a mantener el orden en el México decimonónico. La figura del hacendado se asimiló al *pater familias*: a cambio de trabajo y obediencia, se proporcionaba a los trabajadores protección, generosidad, vivienda, uso de la tierra y, en ocasiones, educación y asistencia religiosa. Desde una mentalidad paternalista, el hacendado debía cuidar las buenas costumbres y procurar evitar el alcoholismo, el ocio, los nacimientos fuera del matrimonio y la criminalidad.³¹⁵ Según lo expuesto, Pascual no tiene la autoridad moral para desempeñarse como el administrador de la hacienda, pues practica la inmoralidad y el vicio, “amenazaba con poblar de Aguileras la hacienda”.³¹⁶ Con esto perturbaba la vida tranquila de los campesinos, que habitaban en jacales cuyos tejados ya dejaban ver el rojo leproso, el envilecimiento de la sangre:

³¹⁵ María Eugenia Ponce Alcocer, “El habitus del hacendado”, pp. 62-63,81.

³¹⁶ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 52.

...y mientras el objeto de sus deseos molía el maíz, de rodillas ante el metate, Pascual, sentado en un tronco, mirábalo con ojos lujuriosos, espiando los momentos en que el vaivén del torso de la muchacha dejaba ver los atezados y blondos globos de los senos, y a la viva luz del fogón y acurrucado en la primitiva silla, dijérase un gnomo maligno, dispuesto a saltar sobre una presa hondamente codiciada. Su pelo rojizo color de jilote, sus ojos de un azul turbio como el de los manantiales removidos, su nariz remangada, su boca grande de labios gruesos que dejaba ver los incisivos y caninos separados, sus mejillas asperjadas de pecas que le daban el aspecto de la corteza de las guayabas, constituíanle una fisonomía de sensualidad tal que a su lado no desmerecería un cretino.³¹⁷

La corrupción de Pascual también se refleja en su físico. Su piel está manchada por las pecas, es impura. Su rasgo más distintivo: es pelirrojo. Desde la Edad Media, el ser pelirrojo era “ser cruel, sanguinario, feo, inferior o ridículo” [...] “falso, astuto, mentiroso, engañador, desleal, pérfido o renegado”. En la historia cultural encontramos varios personajes pelirrojos que cometieron actos infames: Esaú vendió a su hermano por un plato de lentejas; Caifás encabezó el juicio contra Jesús; y Judas, el traidor, ha sido representado con cabellera y barba roja. El rojizo “es el color del fuego infernal y del rostro de Satán”, por ello los individuos con esta característica física solían ser considerados como seres diabólicos, sangrientos, malsanos, crueles, bestiales.³¹⁸

Los ojos azules, culturalmente asociados a la belleza y a la pureza, aparecen turbios: Pascual devora con la mirada a las mujeres y, en especial, a Refugio. Uno de los rasgos característicos de Pascual, tanto en su retrato físico como moral, es la animalidad. Siempre alerta, “dispuesto a saltar sobre una presa hondamente codiciada”, muestra los dientes como si fuera a soltar una mordida. Lo mismo sucede cuando se adentra en la habitación de Refugio: “el erotómano saltó de un rincón y se abalanzó a ella”,³¹⁹ Pascual se convierte en

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

³¹⁸ Michel Pastoureau, “El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas”, pp. 224, 227.

³¹⁹ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 63.

bestia humana, sus instintos lo dominan por completo: “Y su faz iba poniéndose más y más torva; las pecas aparecían negras sobre el fondo rojizo del cutis [...] la nariz remangada abría sus alas con el gesto del garañón que ventea”.³²⁰ Parece estar siempre agazapado, dispuesto a atacar en cualquier momento.

Francisca Alonso. La mujer santa

El discurso médico decimonónico señaló la naturaleza mórbida de las mujeres, sus características biológicas y fisiológicas fueron patologizadas. Desde una perspectiva cristiana, el cuerpo femenino, proclive a la lascivia, inducía al pecado y era un impedimento para la salvación de su alma. Las mujeres, eternas enfermas, eran consideradas seres inferiores, tanto física como moralmente; por ello era indispensable la protección y guía del padre, del esposo, del confesor o del médico.³²¹

En este período, la moral burguesa recluyó a la mujer en el ámbito doméstico. El deber de las mujeres en el México independiente era conservar la paz familiar y educar a los hijos para así mantener el orden social. De ahí la importancia que cobró en el siglo XIX la educación de femenina que era, fundamentalmente, religiosa: “Si se quiere que el hombre sea recto, pundonoroso y amante de su patria y de su familia, se debe educar a la mujer”.³²² Esto significaba también salvarla de sus inclinaciones perversas, y así, proteger del vicio a la familia y evitar la degeneración a la raza humana.

José Joaquín Pesado en *Consejos a las señoritas* advierte que "no se puede concebir una mujer perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un

³²⁰ *Ibid.*, p. 71.

³²¹ Oliva López Sánchez, “La centralidad del útero y sus anexos en las representaciones técnicas del cuerpo femenino en la medicina del siglo XIX”, pp. 149-150.

³²² Elisa, “Instrucción femenil”, p. 103.

monstruo".³²³ En el imaginario cultural y artístico no había medias tintas en cuanto a la representación de la mujer: era esposa y madre abnegada, el ángel del hogar, o era la adúltera y la prostituta, la mujer criminal.

Francisca, aparentemente, se asemeja al ángel de hogar. Según los valores de la época, llevó una vida ejemplar, recibió una educación estricta y cristiana “como en la quinta década del siglo: [...] con sobra de severidad y total ausencia de mimos”.³²⁴ Se solía recomendar a las jóvenes lecturas que edificaran la moral, la Biblia, vidas de santos, o el catecismo, pues de lo contrario, las lecturas podrían influir negativamente por su contenido. Francisca “no conocía los grandes amores ni en las novelas, porque no leyó, debido a la cautela maternal, ni *Atala*, ni las ficciones de Walter Scott, ni Pablo y Virginia”. En cambio, leyó literatura devota y nutrió su espíritu de “exaltaciones de santa claridad”.³²⁵

En la escuela aprendió solo lo indispensable. Al concluir sus estudios se dedicó diligentemente a las tareas domésticas, su tiempo libre lo dedicaba a cuidar de su jardín; por las mañanas iba a misa y por las tardes rezaba junto a su madre el ángelus y el rosario; en las noches cenaba con su familia y antes de dormir realizaba sus oraciones. El rasgo predominante en Francisca es su religiosidad; es una beata, parecía “una santa, una paloma sin hiel”.³²⁶ Desde joven llevó una vida austera, casi conventual, era melancólica y reservada; “pasaba por la vida como las mujeres incoloras y diáfanas [...] sin dejar una huella ni proyectar una sombra”.³²⁷ En este sentido, Francisca aparenta encarnar el ideal femenino del

³²³ José Joaquín Pesado, *apud* Montserrat Galí Boadella, *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, p. 166.

³²⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 34.

³²⁵ *Ibid.*, p. 37.

³²⁶ *Ibid.*, p. 32.

³²⁷ *Ibid.*, p. 39.

romanticismo: una mujer cuya existencia se desarrolla en el ámbito de lo espiritual, es ser un alejado de los asuntos terrenales, etéreo e incorpóreo. Pero no es santa.

La religiosidad de Francisca es motivada por orgullo y vanidad; se regocija en “la voluptuosidad de las buenas obras practicadas”, su vida austera la colma de “satisfacciones secretas”.³²⁸ Satisfacción que “nos dice acá muy adentro, con el lenguaje insinuante: ‘eres bueno’, y que no deja de estar mezclada a cierta dosis de vanidad”.³²⁹

Francisca, en este sentido, es simulacro del espíritu religioso. Su nombre remite al lector a la figura de San Francisco de Asís. Reconocido por llevar una vida humilde y austera; el santo representa el desprendimiento de todas las cosas terrenales, lo mueve la compasión y el amor hacia dios y todas sus criaturas.³³⁰ Considera sus obras piadosas —auxiliar a los enfermos, remendar la ropa de los campesinos, impartir clases de catecismo, dar limosnas— como grandes méritos, lo cual va en contra el valor cristiano de la humildad y la bondad desinteresada. Practica una religión vana, se interesa en las formas, en las maneras. Cuando se confiesa con el Vicario, éste le reprende: “—¡No, hija mía—observó, no es eso lo que Dios quiere de usted! ¡La disciplina, el cilicio, el ayuno! ¡Formas... formas!... ¡La sed del tormento físico! ¡Orgullosa represalia contra el desmán de la carne!” [...] “Escogiendo usted la manera de atormentarse ¿no se complace quizá en la elección?”³³¹

Francisca es representada como la mujer enferma y nerviosa del discurso médico decimonónico, que consideraba al género femenino perverso por naturaleza y, por consiguiente, inferior:

No era hermosa y aún se notaba en su faz de un blanco mate y en sus ojos de un azul claro, ojos de vidrio, una total ausencia de expresión. Sus formas no hacían alarde

³²⁸ *Ibid.*, p. 82.

³²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³³⁰ José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, pp. 179-181.

³³¹ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 86.

alguno de morbidez; era delgada, aunque robusto, y se presentía que la edad la tornaría enjuta y apergaminada. Sus cabellos de un rubio uniforme, sin matices, sin quebraduras, se tramaban sobre su espalda en trenza florida, pero sin encantos. Carecía por completo de coquetería, de flexibilidad y de esbelteces; no había en sus movimientos esa rítmica languidez llena de voluptuosidad, esa cadencia, ese garbo ingénito, merced a los cuales nuestras trigüeñas de la costa desencadenan los deseos...³³²

Es una mujer vacía, sin vida propia, sin espíritu: no hay expresión en sus ojos, ni brillo en la piel ni en el cabello. En plena juventud ya se señala la vejez, anuncio de la muerte. En su retrato físico es similar a Pascual, no solo en atributos físicos (piel blanca, ojos azules, cabello claro) sino también a los referentes a la enfermedad: la delgadez, la palidez, la fragilidad. Si bien es cierto que durante el siglo XIX es común encontrar retratos de mujeres lánguidas, de rostro pálido y enfermizo, se trata de mujeres en apariencia frágiles, pero de una belleza angelical.³³³ Francisca no posee belleza espiritual ni física, pero puede llegar, por su apariencia, a asemejarse a este tipo de mujeres ideales.

Francisca es totalmente opuesta a Refugio, con rizos negros “como volutas de azabache; de rostro moreno y oval de guadalupana; sus ojos de terciopelo donde brillaba la alegría de la juventud, la alegría de la vida”. [...] “Su boca breve y jugosa; sus dientes húmedos de nacarado esmalte”. [...] “Busto gallardo en que culminaban ya los senos adolescentes, sustentado por amplias caderas que acariciaban la mirada con la euritmia

³³² *Ibid.*, p. 40.

³³³ Para contrastar, veamos la descripción que hace Manuel Payno de Trinidad, personaje de su novela corta *Trinidad de Juárez. Leyenda del año de 1648*. Su cabello "brillaba con los rayos del sol, como una madeja de oro. Sobre sus ojos expresivos y azules caían unas pestañas arqueadas, y detrás de sus labios encarnados y frescos" [...] "resaltaban hileras de perlas". [...] "Su cutis era de esos tersos como la seda y transparentes y pulidos como el mármol; de esos cutis donde se ve circular la sangre, donde pueden contarse una a una las venas y las arterias" [...] "...era en su color, en las proporcionadas formas de su cuello, en la pequeñez de sus manos y pies, en lo redondo de sus contornos, en la expresión toda de su fisonomía, y en colores de rosa de sus mejillas que revelaban la salud, la vida y la inocencia, un tipo excepcional de belleza que más bien pertenecía al cielo que al mundo, que tenía más de ángel que de mujer, más de ideal que de positivo, más de fantástico que de mundano". (Manuel Payno, *Trinidad de Juárez. Leyenda del año de 1648*, pp. 25-26.)

cadenciosa de sus líneas”.³³⁴ Refugio es hermosa y saludable, es mujer-naturaleza, es la auténtica mujer mexicana que posee encanto, carácter y determinación.

Al casarse, el personaje femenino experimentó “el brusco despertar en los brazos de un hombre que, al querer saciar en ella sus brutales apetitos, le había hecho daño sin proporcionarle goces [...] inhábil para para otra cosa que para hartar su hambre libidinosa de macho a costa de la hembra sumisa y resignada al martirio diario”.³³⁵ Para la mujer decimonónica, sobre todo la de la clase alta, el matrimonio era “una sumisión incondicional a todos los ultrajes íntimos”, Francisca toleró su nueva situación “con esa atónica placidez de las esposa mexicanas de ayer, criadas en pleno asilamiento y prestas a acatar todas las autoridades”.³³⁶ A la mujer decimonónica se le enseñaba cómo ser madre y esposa abnegada, su papel como cuidadora le otorgaba cierta superioridad moral, siempre y cuando atendiera los mandatos de la sociedad, el Estado y la Iglesia, instituciones que difundían los valores de medida, orden y recato.

Como se señaló anteriormente, se pensaba que la perversidad y la lascivia, así como la propensión instintiva a la carne, eran innatas en la mujer; por ello, el deseo y el placer le estaban negados.³³⁷ El narrador, anticipando el desenlace fatal de la historia, así lo advierte:

[...] tarde o temprano la plétora vivífica de una sangre rica en glóbulos rojos se desborda hinchando las venas y asciende al rostro colorándolo en el color de la fiebre y del deseo; y quizá la muchacha fuera un día presa de ese brutal despertamiento que sucede a aquel profundo sueño, o de ese golpe inopinado de deseos que sigue a esa expansión de savia virgen y opulenta, más de todas maneras, la hora no había llegado.³³⁸

³³⁴ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 29.

³³⁵ *Ibid.*, p. 81.

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, p. 117.

³³⁸ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 39.

Tarde o temprano, Francisca experimentaría el placer sexual, sin embargo, le medicina y la moral decimonónica advertía que cuando la sexualidad de la mujer despertaba, sólo traería desgracias.

...Sus besos me quemaron la sangre; no pude resistir, le aseguro que no pude resistir, le aseguro a usted que no pude resistir; me apretaba, me oprimía sin piedad; tengo en los hombros y en los senos las señales de sus dientes [...] Desolada, recorrí varias piezas, salí al corredor, bajé al jardín, sin darme cuenta de que estaba casi desnuda; el frío de la noche me lo advirtió y subí, pero sin atreverme a entrar en mi alcoba, tenía un miedo espantoso de que me atrapara de nuevo... y sin embargo, —¡qué miserable soy!, ¡me da vergüenza recordarlo! —, sentía, sí, sentía... deseos de volver...³³⁹

Era escandaloso para la época que una respetable viuda cayera en desgracia y no respetase la memoria de su esposo; sobre todo, si su hijo adoptivo era el responsable de su caída, lo que además sugiere incesto. Poco importa si fue una violación, el castigo de dios es implacable, o al menos así lo dictamina la institución religiosa. Francisca tendría un hijo ilegítimo, la vergüenza sería pública; sin embargo, esto le daría la oportunidad de redimirse ante dios y la sociedad. Según el mito bíblico, dios castigó a Eva y a todas las descendientes de ella a parir con dolor, pues así podría expiar su pecado.

En Francisca como en Pascual, el determinismo es ineludible: ambos se encuentran condicionados por su herencia biológica y sus instintos primitivos. En el caso de Pascual se trata de un mal heredado que se agravó con el entorno y el tipo de educación recibida. Francisca es determinada por su condición de mujer y el entorno social. Ambos son seres enfermos y su destino es inamovible, su sola existencia es una amenaza contra el orden natural de las cosas. El naturalismo solía interesarse por este tipo de personajes porque permitía señalar los males de la sociedad y, en este sentido, nos lleva reconsiderar la noción

³³⁹ *Ibid.*, pp. 84-85.

de modernidad porfiriana que privilegiaba la extranjería, lo positivo/científico, la riqueza y las apariencias. Francisca y Pascual representan la sociedad guiada por el ocio, la hipocresía, la pereza, el instinto perverso, la carne, el tabú y la seducción. En una visión dicotómica del mundo, la novela nos revela como alternativa a Santiago y a Refugio, quienes representan lo natural y lo popular, y por extensión, a la comunidad y al pueblo mexicano.

Refugio y Santiago: lo popular y lo natural

El hombre salvaje, dice Rousseau en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, se entrega al instinto, “percibir y sentir será su primer estado” [...] “querer y no querer, desear y tener, serían las primeras y casi únicas operaciones de su alma”. Los deseos del hombre salvaje no van más allá de sus necesidades físicas, los bienes que conoce son “el alimento, una hembra y el reposo; los únicos males que teme son el dolor y el hambre”.³⁴⁰

Las expresiones literarias románticas idealizaron la vida rústica, mostraron las virtudes y placeres de la vida sencilla del campo. En este sentido, el campesino se erigía en ejemplo de virtudes: se admiraba su laboriosidad, su honradez, su naturalidad, su sentido de igualdad... Sería, por tanto, heredero de la arcadia y viviría en armonía con la naturaleza; en este sentido, podríamos asemejar al campesino con los pastores de la literatura bucólica.

Refugio y de Santiago, ambos campesinos, viven en armonía con la naturaleza. En ambos podemos encontrar algunas de las virtudes del estereotipo campirano: “sencillez, generosidad, valentía, rectitud, laboriosidad, economía, honradez, sensibilidad astucia,

³⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-el-origen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--0/html/>.

gratitud, nobleza y espíritu justiciero”.³⁴¹ Como habíamos señalado, no se ven afectados por la atmósfera decadente-naturalista, aunque es cierto que por momentos llegan a adquirir algunos rasgos decadentes, sobre todo Refugio.

Refugio. La mujer naturaleza

A diferencia de Pascual y Francisca, el narrador no nos ofrece información sobre la infancia de Refugio. Es huérfana y una tía se había hecho cargo de ella después de la muerte de su padre. Está comprometida con Santiago y, tal como lo dictaban las normas de la tradición, está depositada en casa principal. Refugio, el objeto de deseo de Pascual, es una joven de diecisiete años, “pobre, ranchera, montaraz”,³⁴² que se encuentra en la flor de la juventud:

¡Qué guapa era!, con su cabeza de rizos negros, que en las sienes se enroscaban graciosamente como volutas de azabache; con su rostro moreno y oval de guadalupana; sus ojos de terciopelo donde brillaba la alegría de la juventud, la alegría de la vida; su nariz de aguileño corte, admirablemente perfilada; su boca roja, breve y jugosa; sus dientes húmedos de nacarada esmalto y su barba hoyuelada; y su busto gallardo en que culminaban ya los senos adolescentes, sustentado por amplias caderas que acariciaban la mirada con la euritmia cadenciosa de sus líneas.³⁴³

Refugio representa belleza, salud y fertilidad. Son evidentes sus diferencias con la apariencia poco agraciada de Francisca. Una de las cualidades de Refugio es la inocencia, reflejada en su indumentaria: en sus “limpísimas enaguas interiores, almidonadas hasta azulear”, en “su saya de gasa floreada”, la “masca tornasol”, su “corpiño blanco”.³⁴⁴ Una de sus cualidades distintivas es la laboriosidad, visible en su ropa blanca y almidonada, así como la honradez y su orgullo: “¡honrada me parió mi madre y honrada he de ser!”.³⁴⁵ Además muestra gran fuerza de voluntad que la hace incorruptible. A diferencia de Francisca, Refugio

³⁴¹ Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, p. 91.

³⁴² Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 30.

³⁴³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

—a pesar de su posición social, que la pone en desventaja ante el deseo del amo— tiene la posibilidad de escoger: decide casarse con Santiago y elige no entregarse a Pascual, rechaza las promesas del hacendado y sus ofrecimientos.

El nombre del personaje también resulta interesante en sus implicaciones religiosas. Es de conocimiento general la devoción a Nuestra Señora del Refugio, una de las representaciones de la Virgen María, que funge, valga la redundancia, como refugio de los pecadores. En este sentido, Refugio podría ser para Pascual un medio para alcanzar la salvación y redención. Veamos lo que encontramos sobre Nuestra Señora del Refugio en un libro de oraciones la época:

No sólo sois, amada Madre mía, Refugio de los Pecadores, sirviéndonos de asilo y de defensa contra las justas iras del Padre celestial, y escondiéndonos en vuestro regazo cuando los dardos de su justicia nos buscan para herirnos, sino que también sois nuestro refugio, cuando nuestro terrible enemigo el demonios nos acomete con todo su furor y su saña... [...] A Vos, pues, acudimos nosotros, Refugio de los pecadores, para librarnos de las mordeduras de la infernal serpiente, pues encerrados dentro de Vos, que sois un jardín delicioso en que nunca tuvo entrada, nada tendremos que temer de sus astucias ni de su fuerza, antes respirando el aroma precioso de vuestros ejemplos, y gustando los suavísimos frutos de vuestras virtudes, nos será ya fácil pasar del paraíso de vuestro amor y devoción al eterno paraíso de la gloria.³⁴⁶

En el relato, el erotismo exacerbado de Pascual se refiere de modo tal que puede ser comparado a un tormento infernal. Llama la atención que el refugio espiritual del pecador sea “jardín delicioso”: Refugio, quien se mimetiza con el jardín de la hacienda, es inaccesible para Pascual, cuya salvación es imposible, pues el determinismo biológico del que es víctima funge como destino fatal.

Parece innegable la presencia de elementos marianos en Refugio —el nombre, su pureza virginal, su rostro oval de Guadalupana—. Remite a la inocencia, pero no desde el

³⁴⁶ Gabino Chavez, *Novena a Nuestra Señora del Refugio*, pp. 14-16.

ámbito de lo ideal, sino desde lo popular; de ahí que el personaje presente rasgos relacionados con la sensualidad y la picardía. Es tentación erótica: el cabello, las formas femeninas, la cadencia de sus movimientos: “movía apenas los pies y, apoyados los dorsos de las manos en las opulentas caderas y con los brazos en jarras, contoneábase ligeramente”. Su boca se presenta como fruto deseado, lo mismo que su rostro “con vellos de albérchigo y color de manzana”, “fresca, sabrosa”.³⁴⁷ Simboliza la riqueza de la naturaleza mexicana que es disputada por el pueblo mexicano y el extranjero. De este modo, Refugio podría encarnar la mujer salvaje, la del cuerpo deseable y fértil que pretende poseer el conquistador europeo, este último representado por Pascual.

La descripción de Refugio en la novela esta notablemente erotizada bajo la mirada de Pascual:

Aparecía ahora con su camisa baja pespunteada de negro y sus enaguas de imperial, infinitamente seductora. Las formas se iban revelando, y tras la manta leve temblaban sus senos ligeramente, como las dos pomas de una rama en fruto, besada por la brisa. [...] ... hizo caer la segunda enagua, y la camisa, libre, onduló levemente dejando sorprender los admirables contornos de sus piernas. Faltaba la última prenda, el último velo de aquella virginidad, el postrer cortinaje que encubría la divina estatua, como esos paños con que los escultores cubren sus moldeajes ya concluidos y que dejan presentir la amplitud ideal de las líneas al ajustarse blandamente a la arcilla humana. [...] Momentos después apareció completamente desnuda, surgiendo de las ropas albas que la rodeaban como una hostia morena de un copón de plata.³⁴⁸

Aparece como la Galatea de Pigmalión, como Afrodita emergiendo de las olas, como el ideal. En el momento que Pascual espía a Refugio, ésta se aleja más de su representación popular y se acerca a una configuración modernista y decadente. En primer lugar, resalta la plasticidad de la escena, el contraste de los colores, las formas orgánicas, las alusiones a elementos clásicos y la sensualidad plasmada mediante el juego entre lo oculto y lo revelado.

³⁴⁷ Amado Nervo, *Op. cit.*, pp. 52-53.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 62-63.

La cercanía con Pascual propicia que la representación de Refugio adquiera matices decadentes. Este episodio que venimos comentando ocurre, precisamente, en una habitación de la hacienda, bien lo expresa Santiago: “yo mismo traje la paloma a las uñas del gavián”.³⁴⁹ Si Refugio es vida y fertilidad, a los ojos de Pascual es tentación y muerte. El narrador cita las sagradas escrituras y dice “¡la mujer es más amarga que la muerte!”.³⁵⁰ Normalmente en los textos finiseculares, esta frase aparece junto a la mujer vampiro, la mujer de corazón malvado que corrompe y destruye al hombre. De este modo, se le atribuyen a este personaje rasgos que también encontramos en las configuraciones de la mujer fatal: la ya mencionada cabellera negra que en el texto aparece asociada a la serpiente: “había que ver aquella trenza negra, riza, luciente, entretejida de listón oscura, que ondulaba como víbora de azabache sobre la firme espalda, al menor movimiento de la niña”.³⁵¹

Cuando Pascual intenta aprovecharse de ella, éste se muestra sumiso y ella altanera, burlona, como si fuese la amante cruel. Si con anterioridad de su boca salían risas campaneantes, en esa ocasión “la voz de Refugio se aguzaba para azotarle como látigo”, los ojos que una vez fueron risueños, lanzaron “contra él el dardo más agudo y cruel de sus ojos”.³⁵² Y Pascual como animal herido, “empujado y golpeado con rabia [...] fué a su recámara a beberse, despechado, entre la sombra, la salsedumbre de sus lágrimas”.³⁵³ Esta irrupción, hace que Refugio experimente el despertar sexual:

su carne se rebeló empero de un modo extraño, y el recuerdo de la brutal audacia que estuvo a punto de hacerla víctima, fue un excitante poderoso. [...] Sus deseos indefinidos de virgen tumultuaban por el brusco sacudimiento despertados... Las repugnancias que Pascual le inspiraba, desaparecían. Continuaría odiándole mañana,

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

³⁵² *Ibid.*, p. 64.

³⁵³ *Ibid.*, p. 65.

más ahora le deseaba; revolcábase en el húmedo lecho, dolorida y anhelosa, paseando por su cuerpo las manos temblorosas con suaves e inconsciente caricias...³⁵⁴

Durante esta época, la masturbación en las mujeres implicaba experimentar placer lejos de la influencia civilizadora del hombre, además, era peligrosa porque con ella adquirirían conocimiento de las cosas prohibidas. Sin embargo, la masturbación es también la vía hacia el autoconocimiento del cuerpo, como sucede en el caso de Refugio. Si bien es cierto que el personaje lleva a cabo un acto considerado pecaminoso y escandaloso para la época, esto no le acarrea ninguna consecuencia negativa.

Podemos decir que Refugio practica una sexualidad encaminada a lo primitivo y original, alejada de lo desviado —todo lo contrario a Pascual—. Esto podemos apreciarlo mejor cuando Refugio interactúa con Santiago: “...pegándose a él con arrumacos de gata zalamera, mimosa y confiada [...] pasándole por el recio tórax la palma de su mano derecho, en tanto que la izquierda sostenía aún el delantal, donde en compañía con los azahares yacían los blanquillos”.³⁵⁵ Las interacciones con Pascual suelen estar cargadas de una atmósfera prohibida y perversa, mientras que las sostenidas con Santiago son naturales y espontáneas. Ambos, Refugio y Santiago, con sus virtudes propias de la clase campesina, parecen estar protegidos de los vicios de la modernidad que, en este caso, se expresan a través de las desviaciones en el comportamiento sexual de Pascual.

Santiago. El vencedor

Santiago es el prometido de Refugio, un joven de 22 años; sano, fuerte y varonil: “Tenía latentes en su alma todas las exaltaciones de las naturalezas primitivas”.³⁵⁶ Sus cualidades

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

son las del campesino ideal: laboriosidad, franqueza, honradez... Lo mismo que Refugio, representa salud y fortaleza, cualidad de las que carece por completo Pascual.

Muy mozo, alto, de fisonomía morena, de rasgos altaneros, retostado por el sol y el viento; de ojos negros y vivos, melena alborotada y labios gruesos y lampiños, abiertos casi siempre por una sonrisa franca. [...] Vestía de cuero, con pantalonería abierta que dejaba ver los calzones de imperial, almidonados y limpios.³⁵⁷

Santiago es vaquero en la hacienda, por lo que es diestro en las labores del campo, esto tiene implicaciones simbólicas para la configuración del personaje si, además, atendemos la motivación del nombre. Santiago Apóstol suele ser representado montando un caballo blanco, desde la Edad Media fue señalado como “soldado de dios”; eran abundantes las leyendas sobre cómo Santiago había peleado contra los moros del lado de los cristianos, en este sentido, refiere la imagen de “el vencedor”.³⁵⁸ El caballo simboliza la impetuosidad de la juventud, “ardor, fecundidad y generosidad”. Cuando es blanco, adquiere una connotación lumínica y espiritual: los héroes, los santos y los conquistadores, montan caballos blancos.³⁵⁹

En Santiago se hace manifiesta una fuerza atávica, una de las características que Rousseau veía en el salvaje y que se explicaba a partir del ejercicio físico que se requiere en la vida natural. Santiago tiene estos atributos de fortaleza y se asemeja a un “soldado de dios” montado en su caballo; oponiéndose así a Pascual, el pecado. En este sentido, Santiago vence a Pascual, uno vive y el otro muere. Los personajes masculinos representan dicotomías antagónicas: el bien y el mal; la virtud y el pecado; lo sano y lo enfermo; lo natural y lo civilizado.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁸ Araceli Campos Moreno, “Santiago Apóstol”, <http://www.elem.mx/personaje/datos/1005>.

³⁵⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, pp. 214-216.

Santiago Apóstol, según algunos relatos populares, suele mostrarse temible y sanguinario: es conocido también como Santiago Matamoros.³⁶⁰ En ocasiones, Santiago, nuestro personaje, se muestra cruel, sobre todo con sus enemigos o quienes lo ofenden:

...le mostró una estaca de pino, previamente hincada en un barbecho y cuya punta superior estaba más afilada que el cuerno de un toro puntal, y enseñándosela le dijo:
—Siéntate ahí... ahora va la mía... y al chivato ese... verás como lo capo.
[...]
—¡Siéntate ahí o te siento!³⁶¹

La amenaza de empalamiento y castración queda sin cumplirse; Santiago, “generoso [...] la dejó ir con el susto”.³⁶² No se trata de un acto perverso, es una reacción, eso sí, desmesurada, ante la circunstancia. Esto nos lo deja claro el narrador: “Con los amigos era baladronero, decididor, alegre [...]. Con sus enemigos era rencoroso y alebrestado [...]. Con su madre, Santiago era respetuoso y dócil”. Sentía por Refugio un amor franco y, si bien dirigía una “ira sorda” hacia Pascual, era capaz de moderarse: “hubiera salvado la valla de la servidumbre a no ser por el respeto tradicional, atávico y casi feudal, que los rancheros profesan al hacendado”.³⁶³

No queda duda que Santiago es moral y físicamente superior a Pascual, a pesar de que éste último sea socialmente superior: “Parecíale monstruoso que él [Pascual], a quien todos pagaban pleitesía, el amo, en fin, se viera obligado a cruzarse de brazos, impotente, inerme, en tanto que el otro [Santiago], el rival afortunada, tomaba para sí aquella virginidad fresca”.³⁶⁴ Esta cualidad la vemos mejor representada en la corrida de toros durante la

³⁶⁰ Araceli Campos Moreno, *Op. cit.*

³⁶¹ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 54.

³⁶² *Ibid.*, p. 55.

³⁶³ *Ibid.*, pp. 54-55, 59.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

celebración de su boda con Refugio. En esa escena Santiago se muestra como el mejor entre los mejores, somete al toro mientras “sonreía a todos, sereno, inalterable”.³⁶⁵

Ahora bien, dominar a la bestia, al “bicho” como lo llama el narrador, tiene implicaciones simbólicas. El toro simboliza “el desencadenamiento sin freno de la violencia”, que atraviesa también lo sexual; refiere lo indomable, el instinto, la fuerza bruta, la ferocidad y la “dominación perversa”.³⁶⁶ Por tanto, aquí Santiago no sólo hace gala de su fuerza y habilidades físicas, sino también su voluntad; es capaz de controlar la brutalidad y la exaltación de los sentidos. Representa, por tanto, el equilibrio entre la voluntad y el deseo y, en este sentido, si seguimos las ideas de Rousseau, es un hombre libre: “Tu libertad, tu poder sólo se extiende a donde alcancen tus fuerzas naturales, y no más allá; todo el resto sólo es esclavitud, ilusión, engaño”.³⁶⁷ En este sentido, Pascual es un esclavo de sus pasiones desbordadas y perversas.

Santiago y Refugio pertenecen al ámbito del campo, a la naturaleza. Encarnan la figura del pastor que en las expresiones literarias se funde con la figura del campesino y del buen salvaje romántico. Ambos representan la esencia de lo mexicano; se mueven en el ámbito del costumbrismo romántico, en donde suelen describirse a personajes cuyas características y valores representan la “esencia física y moral, cultural de la nación”, es decir, el trabajo, la honradez, la laboriosidad, lo espiritual, lo natural, la comunidad, matrimonio y familia...³⁶⁸ Cuando hablamos de la dimensión espacial del relato, advertimos que la naturaleza adquiere un carácter paradisiaco, ahí se mueven Refugio y Santiago, en el ámbito

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, pp. 1001, 1005.

³⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o de la educación*, p. 89.

³⁶⁸ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, p. 124.

de lo atemporal y de lo primigenio. Tal vez no sería tan arriesgado assimilarlos a la pareja originaria (Adán y Eva) aunque, claro, al estar en contacto con la esfera naturalista y decadente adquieren otras connotaciones.

En el caso de Refugio, llama la atención que sea descrita a través de los códigos estéticos del modernismo y al mismo tiempo se configure a partir de elementos populares, al igual que Santiago. La caracterización física y moral de ambos personajes remite a un costumbrismo de corte romántico. Esto se hace aún más evidente durante la celebración de la boda: episodio que bien puede constituir un cuadro de costumbres. Sin embargo, cuando aparecen subordinados a elementos naturalistas y decadentes, adquieren algunos rasgos que los inclinan a la sexualidad y la crueldad, los cuales se atenúan hasta desaparecer cuando no están en contacto con Pascual o la hacienda.

Como puede observarse, en el relato los personajes establecen relaciones de complementariedad y de oposición. Pascual y Francisca son un binomio configurado según los principios ideológicos y estéticos del naturalismo, ambos están determinados por factores sociales, climáticos y hereditarios, a la vez que se mueven en espacios bien definidos: la hacienda y la iglesia, centros del orden social y moral que se ven corrompidos por las acciones de los personajes. En oposición, el binomio de Refugio y Santiago se articula a partir del romanticismo en su vertiente popular y costumbrista: representan la autenticidad del pueblo mexicano, que en la novela evoca a los pueblos primitivos del cristianismo. Son determinados por un tiempo y espacio bien definidos: la primavera, la naturaleza y el campo, que remiten a la unidad, la vida y la alegría, donde la civilización irrumpe como elemento corruptor. Cada binomio responde a una estética distinta y de ahí radica su relación tensional.

III.3. Sobre las estructuras temporales y la narración

Las factores ideológicos y artísticos, lo mismo que las convenciones de cada género y corriente, influyen tanto en el tratamiento del espacio y la configuración de los personajes, como en las estructuras temporales, la construcción de la trama y las características del narrador. Como lo señala Luz Aurora Pimentel, el relato es representación de un espacio y de acciones humanas, que inevitablemente remite a una experiencia temporal humana, y se configura a partir de una “dualidad temporal”. Tenemos, por un lado, el “tiempo de la historia” o el “tiempo diegético”; por otro el “tiempo del discurso” que se apoya en la disposición de los hechos que conforman la historia.³⁶⁹ Uno de los aspectos por considerar cuando hablamos de la temporalidad narrativa es el orden, que alude a la relación de secuencia entre la cronología de los hechos de la historia y la disposición de éstos en la trama. Otro aspecto es la duración, que refiere la relación de velocidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.³⁷⁰ Esto tiene implicaciones en el sentido de la narración y en la experiencia de lectura, veamos como estos recursos aparecen en *Pascual Aguilera*.

El relato inicia *in media res*. Sigue cierta linealidad: comienza con Refugio depositada en la hacienda de la Soledad, al constante asecho de Pascual hacia Refugio, le sigue la boda entre Santiago y Refugio, y finalmente la violación a Francisca, la confesión en la capilla y la muerte de Pascual. El relato en curso se ve interrumpido cuando el narrador enuncia acontecimientos que ocurrieron antes del punto de inicio de la narración (analepsis), esto para brincar información sobre los personajes.³⁷¹ Mediante un resumen, recurso que acelera el

³⁶⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 134, 42.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 42-44.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

ritmo de la narración, se ofrece un esbozo de la historia de vida de Francisca y Pascual, lo cual nos permite entender mejor su actuar y, sobre todo en el caso de Pascual, el origen de su perversión y desviación. Caso contrario es cuando el narrador anuncia hechos que acontecerán en el futuro (prolepsis). Esto genera suspenso³⁷² y, en la novela, el recurso produce dramatismo: “Y las palabras del tremendo profeta se realizaron”.³⁷³ Esta única línea constituye el capítulo IX del Libro segundo y anuncia el embarazo de Francisca.

En el relato también encontramos escenas donde predomina el diálogo y la acción. Hablamos del encuentro entre Pascual y Refugio, tanto en el jardín como en la habitación de la hacienda, aquí la intervención del narrador es mínima, se limita a ofrecer detalles que permiten entender la situación. Esto produce una relación de equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración (*isocronía*),³⁷⁴ lo cual acelera la lectura y genera la ilusión de naturalidad y de “realidad”, acentuado por el uso de lenguaje coloquial:

—¡Malas se las dé de Dios su merced que con tan poco se contenta! —
respondió Refugio con amarga ironía—. ¡Qué pedigüeño es el amo! Quiere que yo
sé lo dé todo... ¿Y él? Pues él me paga con promesas... ¡Nadita! [...] ¡Nones! Más
quiero pobreza de la buena que riqueza de la mala. ¡Bonita lucha!...
—Es decir que...
—Que eso, ni esperanzas.
—¡Cuidadito, Refugio!
—¡Mírenlo! Y me retoba —exclamó la ranchera, acabando de ponerse
seria—. ¡Pues ahora con más ganas le repito que no y requetenó ...³⁷⁵

Hay momentos de la narración donde el ritmo narrativo se desacelera, gracias a las pausas descriptivas que corren a cargo del narrador. Estas pausas detienen el tiempo de la historia y suelen marcar inicios y aparecen en momentos clave de la historia: 1) el encuentro

³⁷² *Ibid.*, pp. 44, 46.

³⁷³ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 88.

³⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 48.

³⁷⁵ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 31.

entre Pascual y Refugio, donde se presentan los personajes y en el conflicto; 2) el asecho de Pascual a Refugio, el intento de violación y el despertar sexual del personaje femenino; y 3) la violación de Francisca y la muerte de Pascual. Cada una de estas escenas descriptivas, por un lado, enmarcan las acciones y, por otro, suelen ofrecer claves simbólicas.

Otros elementos que contribuyen a desacelerar el ritmo narrativo son las digresiones de carácter doxal que aparecen en el relato. Luz Aurora Pimentel explica, a partir de lo propuesto por Gérard Genette, que estas digresiones no pausan por completo el tiempo narrativo, tienen un carácter extradiegético, pues son reflexiones del narrador en torno a los acontecimientos: las pausas digresivas no se relacionan ni con el tiempo de la historia ni con el de la narración.³⁷⁶ No obstante, es innegable el hecho de que retardan el avance de la narración y también contribuyen a crear suspenso y expectativas en el lector.

Podemos decir que en *Pascual Aguilera* hay un muy logrado equilibrio en los ritmos de la narración. En este sentido, las especificidades de la novela corta tienen impacto en la estructura temporal de la obra. Como ya se ha dicho con anterioridad, la brevedad de la novela corta exige moderarse en el empleo de recursos que contribuyan a retardar el cauce del relato. Las descripciones espaciales que encontramos en la novela recurren al empleo de símbolos o alusiones; lo mismo ocurre con la descripción de los personajes en las que predomina la analogía. Tal como señala Luis Arturo Ramos al hablar sobre la novela corta, el relato está construido en profundidad, no en linealidad. De ahí que podemos tener una gran cantidad de información a pesar de la poca extensión de la obra.

En un relato el papel del narrador es fundamental, es el mediador entre el mundo ficcional y el mundo del lector. Resulta necesario indagar sobre la identidad del narrador,

³⁷⁶ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, pp. 50-51.

desde qué posición narra y qué postura adopta ante el mundo narrado, pues esto influye de manera determinante en la forma en que el lector significa el relato.

El narrador se encuentra fuera del mundo narrado y no participa en las acciones ni se relaciona con los personajes, es decir, se trata de un narrador heterodiegético.³⁷⁷ Es omnisciente, alcanza todos los rincones y tiene información ilimitada sobre los personajes y acontecimientos tanto pasados como futuros.

Este no es el único tipo de narrador que aparece en la novela. El personaje de Francisca también asume el papel de la narración cuando le relata al padre Jacinto cómo sucedió la violación; lleva a cabo una narración autodiegética de carácter confesional. Al ser un narrador-personaje que participa directamente, da a conocer el acontecimiento a través de su subjetividad. Esta subjetividad se enfrenta a la del vicario, quien representa un discurso religioso autoritario, implacable e inmisericorde:

¡Acaso tenga fruto... un fruto de ignominia: la más tremenda, las más espantosa de expiación, porque irán con ella el sarcasmo, el escándalo y a vergüenza! [...] Usted, ruin hormiguilla, ¿se rebelará contra una humillación merecida...? [...] Si, no se espante usted, alma pequeña, para mostrarla [la gestación] ante la mirada burlona de los suyos, de los que la vieron siempre sin mácula.³⁷⁸

En ocasiones, el narrador adquiere un carácter dogmático y otras veces un carácter irónico-humorístico, lo cual rompe con la idea de narrador omnisciente realista que pretende representar objetivamente la realidad circundante. Suele emplear el discurso doxal, mediante el cual “el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra”.³⁷⁹ La presencia de este tipo de discurso en la novela, a primera vista, parece oponerse a la premisa del narrador imparcial propio de la novela realista-naturalista;

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 135-136.

³⁷⁸ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 87.

³⁷⁹ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 142.

sin embargo, esto es un fenómeno particular de la novela realista mexicana del siglo XIX, como hemos explicado en su momento. Las opiniones que expresa el narrador suelen ser fatalistas y sombrías, además, se acercan a un visión religiosa que señala y juzga: “Su pecado era el gran pecado que clama al cielo y labra perpetuamente las cadenas de la humanidad; era el pecado único y fatal [...] que estanca y retiene sin remedio el progreso y la felicidad de los seres”.³⁸⁰ También el narrador se toma el tiempo de reflexionar en torno al matrimonio, la maternidad y la sumisión de las mujeres de la época. Este tipo de aseveraciones aparecen cuando los acontecimientos giran en torno a Pascual o a Francisca, en este sentido, se acercan a un discurso naturalista. Así mismo, señala el origen de los males de la sociedad, que, en el caso de *Pascual Aguilera*, tienen que ver con la degradación, la perversión y la práctica de una religión que deja fuera la verdadera comunión con Dios.

En contraste, el narrador llega a tornarse irónico y a jugar con las convenciones genéricas. Esto lo podemos apreciar cuando narra la celebración de la boda de Refugio y Santiago, momento en el cual el relato se acerca a un costumbrismo romántico. Este episodio, que ocurre en el capítulo VI y V del Libro segundo, constituye un cuadro costumbrista: el narrador asume la tarea de mostrar escenas típicas de la vida rural, la vestimenta de la gente de pueblo, sus costumbres y hábitos en determinadas situaciones o vivencias. Primero, se presentan elementos que no pueden faltar en las celebraciones: “Allí estaba ya aparejado todo para la fiesta [...] En un extremo se instaló la música, que contaba con dos violines de rancho, enfundados de cuero, con arcos cortos y muy primitivos”.³⁸¹ El banquete, que por supuesto consiste en platillos típicos: “sobre una mesa de ocote, erguía la consabida olla repleta de

³⁸⁰ Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 49.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

aguamiel, y de la cocina llegaban husmos de pipián, mole y otros guisotes no menos apetitosos”.³⁸² Desde luego, no falta la descripción de algunos invitados que “en actitud cuasi símica, que evocaba figuras de códice, liado a la cintura el zarape a grandes rayas, seguían con los ojos las peripecias del fandango [...]. Las rancheras que no bailaban permanecían en sus asientos con inmovilidad de cariátides”.³⁸³ Llama la atención el empleo de términos como “primitivos”, así como la comparación entre los campesinos y “figuras de códice” o de las rancheras con “cariátides”. Esto hace que el lector perciba al pueblo como una especie de petrificación de tiempos pasados y primigenios, asociándolo así con la figura de los salvajes o los paganos.

Decíamos que el narrador adquiere un carácter irónico, se permite apelar directamente al lector: “El que esto escribe pasa por alto la reseña del banquete, que para el pío lector que la leyese en ayunas sería cruel, y para el ahíto más indigesta que un palique de maritornes, pinches y catasalsas”. [...] “Tampoco daré con palabras forasteras una reseña de la corrida”.³⁸⁴ Así rompe con la ilusión de ficción, pues estas apelaciones remiten a una comunicación extratextual. Esto suele ser común en los cuadros costumbristas románticos de la época,³⁸⁵ en la novela, otorgan al episodio una atmósfera festiva y amenizan la narración. De este modo, juega con las convenciones literarias: aquel lector que conoce el género esperara una descripción más o menos detallada del ambiente, los tipos, las vestimentas...

³⁸² *Idem.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 72.

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

³⁸⁵ Se recomienda la lectura del cuadro costumbrista de “El rancho” que aparece en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. En él vemos estas apelaciones al lector de las que hablamos; también se representa la vida de campo, la sencillez de los rancheros, así como la celebración de una boda y su respectiva corrida de toros.

pero el narrador rompe con las expectativas, asumiendo que el lector está familiarizado con las convenciones del género y la forma en que se suele representar este tipo de situaciones.

Otra características del narrador, que es una constante en el costumbrismo, es su relativa empatía con “los caracteres y situaciones que asume como típicas”.³⁸⁶ Esto lo podemos ver con mayor claridad cuando perdona y justifica el silencio de los campesinos, las faltas de las muchachas de la hacienda y Pascual: “dada la nulidad de criterio moral de que adolece nuestra clase campesina, a quien la unión con la naturaleza torna bíblica y tranquilamente impúdica”.³⁸⁷ O en la forma en que describe a los personajes del ámbito popular, a quienes atribuye cualidades positivas como la limpieza, la laboriosidad, la fortaleza y la belleza; mientras que la descripción de los personajes que pertenecen a la esfera naturalista es negativa. Cuando en los personajes populares se encuentran vicios o defectos, que en la novela tienen que ver con la sexualidad y la violencia —en el caso de Refugio y Santiago—, o la bebida —defecto de la clase campesina—, se explica por la influencia de elementos ajenos a la esencia del pueblo mexicano: la perversión de Pascual y la vanidad de Francisca.

Y aunque la narración se torna festiva con todos los elementos de las fiestas populares (comida, bebida, música y baile), no deja de hacer acto de presencia la amenaza de Pascual, quien manda traer más bebida, lo que acentúa aún más la diferencia entre él y Santiago. Por su parte, Francisca y el vicario Jacinto presiden la celebración pero no se integran, como reza el dicho popular “están juntos pero no revueltos”. Esto debido a su estatus social y lo que representan: el privilegio, la pereza, el tabú, la seducción y la extranjería.

³⁸⁶ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, pp. 117-118.

³⁸⁷ Amado Nervo, *Op. cit.*, pp. 51-52.

Aunque a lo largo de la narración los personajes se aproximan entre sí, lo mismo que las perspectivas sobre el mundo establecidas por las corrientes literarias, terminan por distanciarse. Mientras que la concatenación de hechos culmina en la muerte y la ignominia para Pascual y Francisca, para Refugio y Santiago termina en feliz matrimonio. Esto nos remite al inicio de la narración, el pasaje descriptivo de la naturaleza en tiempo de la primavera indica el advenimiento de vida nueva. No obstante, el nacimiento del hijo de Pascual podría ser, como lo sugiere el vicario, una forma de expiar el pecado; aunque también una amenaza: puede repetir el mismo tipo de vida que su abuelo y su padre.

Como puede observarse, el desarrollo de la historia y su culminación no se desvía de la norma decimonónica vigente en México: al que obra bien le va bien y al que obra mal le va mal, lo cual muestra una visión maniquea del mundo, muy acorde a la tendencia didáctica y moralizante de la narrativa mexicana decimonónica, y que se explica, en gran medida, por “el código de valores humanista y cristiano” que predominaba en el momento.³⁸⁸

³⁸⁸ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *Op. cit.*, pp. 179-180.

CONCLUSIONES

Para interpretar la novela corta *Pascual Aguilera* se atendieron los paradigmas a los que remite el texto: romanticismo, naturalismo y modernismo. Podemos decir que se trata de una obra híbrida: se presentan elementos provenientes de distintas corrientes literarias en una sola obra. Dichos elementos, al entrar en contacto los unos con los otros, adquieren nuevos significados. Así, la obra transgrede convenciones del género realista-naturalista y a la vez, de ciertos tópicos y temas románticos, que se abordan desde una estética modernista-decadente.

La narración de un hecho escabroso y anormal —la historia de Pascual, la masturbación de Refugio o la violación de Francisca—, es una característica inherente al naturalismo, pues este tipo de situaciones permiten explorar y ampliar el entendimiento del comportamiento humano. Dentro de la obra hay elementos que se mueven en el ámbito de lo naturalista, Pascual y Francisca, personajes enfermos que son fuente de degeneración, la cual también se ve reflejada en los espacios en los que se desenvuelven: la hacienda y la iglesia. Estos personajes responden a la lógica del discurso médico y científico del siglo XIX, su destino está marcado por la carne y, como suele suceder en las novelas cortas realistas-naturalistas, su final es fatal y desesperanzador. Los personajes de la novela representan especies sociales ("el hacendado", "el campesino") pero los aborda y configura de distintas maneras, con el primero el narrador es implacable e incluso riguroso en cuanto la aplicación de los preceptos del determinismo biológico.

Cuando elementos costumbristas de corte romántico presentes en la obra, entran en contacto con la esfera realista-naturalista, se modifican convenciones bien definidas por la

tradición. Santiago y Refugio, que encarnan el tipo ranchero, se ven contagiados por la violencia cuando entran en la esfera de lo naturalista-decadente. Si bien este contagio, o si se quiere contacto, los aleja del estereotipo, siguen conservando su identidad como personajes románticos. Basta con observar el carácter que adquiere el narrador cuando se refiere, no sólo a Santiago y Refugio, sino al resto de campesinos que habitan la hacienda; éste adquiere un tono benevolente y nos presenta una pintura del campo mexicano idealizada, lo cual no se permitiría un narrador que pretendiese ser imparcial ante la realidad. Si bien este podría ser un recurso para acentuar los vicios y defectos del personaje principal, lo cierto es que se trata de la inserción del discurso nacionalista a través del costumbrismo de corte romántico.

En cuanto a las formas del género, la novela cumple con características como la rapidez narrativa, la linealidad temporal, la descripción simbólica y/o metafórica del espacio, la presencia de personajes con características excepcionales que pertenecen a distintas clases sociales, y el clímax que anuncia el final desdichado y trágico. Resalta la presencia de polarización binaria que es una característica de la narrativa mexicana decimonónica

La obra propone una visión dicotómica del mundo y lo expresa a través de opuestos; desde el contraste entre de los personajes, la ambivalencia del narrador, hasta la representación de dos tiempos que vienen a ser expresión de lo bárbaro y lo civilizado: un tiempo pasado simbolizado por la naturaleza primitiva; y uno presente encarnado en la hacienda y la iglesia, organismos sociales cuya presencia era fundamental en el régimen porfiristas para mantener el orden y la moral. De este modo, se plantea la oposición entre la vida natural y la vida moderna. Vale la pena reconsiderar el contexto en el que surge la obra.

El porfiriato confiaba en que el progreso y la industrialización traerían prosperidad y orden al país, como sucedió con las potencias extranjeras. Sin embargo, esta época mostraba

un sinfín de contradicciones: por un lado, las grandes ciudades contaban con las últimas tecnologías (alumbrado público, telégrafos, teléfonos...) mientras que en las zonas rurales, los campesinos vivían a la sombra de los grandes caciques y en condiciones de carencia. Así, *Pascual Aguilera* parece establecer una distancia con el programa civilizador porfirista y deja al descubierto las paradojas de la civilización. Influenciado por la novela romántica nacionalista, la novela representa los valores que conforman el pueblo mexicano. Así mismo, a partir de la tradición paisajística muestra las particularidades de la naturaleza mexicana, su carácter nacional y sus cualidades. Como señalaba Rousseau, “es el medio rural quien hace al país, es el pueblo del campo quien forma la nación” [...] “todas las naciones observadas de esta manera parecen valer mucho más, cuando más se acercan ellas a la naturaleza, más domina en su carácter la bondad”.³⁸⁹ De ahí que podamos establecer una relación entre los campesinos que aparecen dentro de la obra y el hombre natural o el salvaje romántico, ambos poseen una bondad innata y se mantienen alejados de los vicios de la civilización.

Se trata de una novela en donde es posible detectar posturas nacionalistas, tal vez esta podría ser la razón por la que Nervo decidiera mantener inédita esta novela. En pleno apogeo del modernismo, ¿sería bien recibida esta obra? No obstante, es evidente el estilo modernista en el texto, además, podemos establecer un vínculo con el pesimismo modernista respecto al progreso y la desilusión ante la civilización occidental.

La crítica, salvo algunas excepciones, había encasillado esta novela dentro del realismo-naturalismo pese a que es notoria la presencia de elementos románticos y costumbristas. No se consideró que, en general, las letras decimonónicas tienden al eclecticismo, incluso el mismo modernismo era partidario del acratismo estético. Aún quedan

³⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Op. cit.*, p. 542.

perspectivas desde las cuales abordar *Pascual Aguilera*: resultan interesantes los subtextos religiosos que se abordaron de manera muy general en este trabajo, aún se puede profundizar en el erotismo incipiente de la obra, así como en la relación que se puede establecer entre ésta y la primera novela de Amado Nervo, *El bachiller*. La reconstrucción del panorama estético e ideológico del siglo XIX, que alcanza y determina la narrativa finisecular, nos permitió entender las características de una obra que con un estilo refinado y pulcro, sutilmente nos revela un universo de sentido en el que conviven dos visiones aparentemente irreconciliables.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *El Zarco. (Episodios de la vida mexicana en 1861-63)*. Pról. de Francisco Sosa. México: Establecimiento Editorial de J. Ballezá y C.^a, Sucesor, 1901.
-
- _____. *Obras de D. Ignacio Manuel Altamirano. Tomo I*. Ed. facs. [México: Imp. de V. Agüeros, 1899]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. < <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-d-ignacio-altamirano-tomo-1/html/>>. [Consulta: octubre, 2020.]
- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- ARNOLD, David. *La naturaleza como problema histórico. El medio, la cultura y la expansión de Europa*. Trad. de Roberto Elier. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- AUREBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. "Elevación y caída de la poesía de Amado Nervo" en *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*. Selecc. y Estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre. México: Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 522-541.
- AZUAR CARMEN, Rafael. *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987.
- AZUELA, Mariano. "Amado Nervo, poeta novelista" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. Rec. y Dir. De Gustavo Jiménez Aguirre. Selecc. y Est. prel. de Lourdes Franco Bagnouls. Coord. de Marcela Reyna. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019 (Proyecto CONACYT Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo), pp. 631-643.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000. (Breviarios)
- BALZAC, Honoré. "Prólogo" en *La Comedia humana. Escenas de la vida privada. Vol. I* [En línea]. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Hermida Editores, 2019. <<https://books.google.com.mx/books?id=Q2LXDwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. [Consulta: diciembre, 2022.]
- BARREDA, Gabino. "De la educación moral" en *Estudios*. [En línea] Selec. de José Fuentes Mares. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941, pp. 111-125 <<https://ensayistas.org/antologia/XIXA/barreda/barreda2.htm>>. [Consulta: agosto: 2020.]
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosas. Argentina: Siglo XXI Editores, 2004.
- BARTRA, Roger. *El salvaje artificial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones ERA, 1997.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. de Mario Monteforte Toledo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Ed. de Henry Hardy. Trad. de Silvina Marí. Pról. de John Gray. México: Taurus, 2015. (Pensamiento)
- BLANCO, José Joaquín. “Los cuentos de Amado Nervo” en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. Rec. y Dir. de Gustavo Jiménez Aguirre. Seleccionado y Est. prel. de Lourdes Franco Bagnouls. Coord. de Marcela Reyna. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019 (Proyecto CONACYT Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo), pp. 695-705.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco. *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX. Lecturas y relecturas críticas e historiográficas*. Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora, 2013.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Trad. de Francisco González Aramburo. México: FCE, 1973. (Breviarios, 230)
- CALDERON, Mario. “La novela costumbrista mexicana” en Belem Clark de Lara; Elisa Speckman Guerra, ed., *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX) pp.313-324.
- CAMPOS, Moreno Araceli. “Santiago Apóstol” en *Enciclopedia de la literatura en México* [en línea]. Fundación para las letras mexicanas, México, 16 de octubre, 2017. <<http://www.elem.mx/personaje/datos/1005>>. [Consulta: noviembre, 2022.]
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Ver. esp. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CÁRABES, Celia Miranda, ed., “Estudio preliminar” en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. 2ª ed. México: UNAM, 1998, pp. 7-51.
- CARDONA-LÓPEZ, José. “La elusiva “novela corta” o la nouvelle moderna” en Gustavo Jiménez Aguirre, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011 (Serie El Estudio), pp. 87-107.
- CHAVES PACHECO, José Ricardo. “En torno a la narrativa nerviana” en *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*. Seleccionado y Estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre. México: Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 507-522.

“Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX” Gustavo Jiménez Aguirre, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011 (Serie El Estudio), pp. 109-127.

“Introducción. Nervo Órfico o la amada ausente” en Amado Nervo, *El diamante de la inquietud*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Relato Licenciado Vidriera.) <<https://es.scribd.com/book/443556304/El-diamante-de-la-inquietud>>. [Consulta: diciembre, 2022.]

“La mujer es más amarga que la muerte: Mujeres en la prosa modernista de México” en Belem Clark de Lara; Elisa Speckman Guerra, ed., *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico*.

I. *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 231-244.

Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones literarias, 1997.

“Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo” en *Tres Estancias Narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Est. De José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Coord. y lim. De Gustavo Jiménez Aguirre. México: Océano/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Obras de Amado Nervo, 2), pp. 15-36.

CHAVEZ, Gabino. *Novena a Nuestra Señora del Refugio. Para alcanzar la gracia de la Contrición.* 3a ed. México: Librería Religiosa. Hermanos Herrero Editores, 1895.

CEBALLOS, Ciro B. “Amado Nervo” en *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Ed. de Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010 (*Resurrectio*), pp. 49-71.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Madrid: Ediciones Siruela, 2018.

COMTE, Augusto. *Discurso sobre el espíritu positivo. Discurso preliminar del Tratado filosófico de astronomía popular.* Introd., trad., y notas de Eugenio Moya. Madrid; Biblioteca Nueva, 1999. (Clásico del pensamiento.)

CRUZ CABRERA, Daniel. *Representaciones masculinas en tres novelas cortas de Amado Nervo: Pascual Aguilera (1892), El bachiller (1895) y El donador de almas (1899).* México, 2019. Tesis, El Colegio de San Luis.

CRUZ MENDOZA, Yólotl. “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo” en *Tres Estancias Narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Est. De José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Coord. y lim. De Gustavo Jiménez Aguirre. México: Océano/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Obras de Amado Nervo, 2), pp. 37-56.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria.* 2ª ed. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Editorial Crítica, 2004. (Biblioteca de Bolsillo)

DÍAZ COVARRUBIAS, Juan. *El diablo en México. Novela de costumbres.* Ed. digital. Presentación de Mariana Ozuna Castañeda. Ed. y notas de Mariana Ozuna Castañeda; Johann Romero Ayala; Cinthya Ruiz García. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. (Novelas en Tránsito. Segunda Serie) <<https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito/el-diablo-en-mexico.pdf>> [Consulta: diciembre, 2022.]

DÍAZ RUIZ, Ignacio. "Lo hispanoamericano en México a finales del siglo XIX" en Belem Clark de Lara; Elisa Speckman Guerra, ed., *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 189-202.

“Introducción” en *El cuento mexicano en el modernismo.* Introd., Selec. y notas de Ignacio Díaz Ruiz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 142), pp. IX-XXXV.

- DÍAZ, Lilia. "El liberalismo militante" en *Historia general de México*. Versión 2000. México, D. F.: El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2008, pp. 583-631.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid: Austral. 1980.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Vers. esp. de Vicente Campos González. Madrid: Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 3ª ed. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1993. (Palabra en el tiempo, 142.)
- ELISA. "Instrucción femenil" en *Violetas del Anáhuac. Periódico literario. Redactado por señoras*. [En línea]. México: Imprenta de Aguilar e Hijos. Enero 29, 1888, pp. 103-105. <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/932270>>. [Consulta: Julio, 2022]
- FERIA, Miguel Ángel. "El canon parnasiano de la poesía modernista mexicana" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*., vol. 64, núm. 2, México, El Colegio de México, 2016, pp. 457-493. <<https://www.scielo.org.mx/pdf/nrfh/v64n2/2448-6558-nrfh-64-02-00457.pdf>>. [Consulta: Diciembre, 2021]
- FEUSTLE, Joseph A. Jr. "La metafísica de Amado Nervo" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. Rec. y Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. Selecc. y Est. prel. de Lourdes Franco Bagnouls. Coord. de Marcela Reyna. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019 (Proyecto CONACYT Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo), pp. 205-231.
- FOUCAULT, Michel. "La evolución del concepto de 'individuo peligroso' en la psiquiatría legal del siglo XIX" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. Introd., trad., y ed. de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 37-58.
- _____. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Trad. de Ulises Guinazú. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- _____. "Sexualidad y poder" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. Introd., trad., y ed. de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 129- 147.
- FRÍAS Y SOTO, Hilarión, *et. al.*, *Los mexicanos pintados por sí mismos* [en línea]. Ed. facs. México: Antigua Imprenta de M. Murguía, 1854. <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>>. [Consulta: Julio, 2020]
- GALÍBOADELLA, Montserrat. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe. *El naturalismo literario en México: reseña y notas bibliográfica*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992. (Crítica y Estudios literarios)

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "El estatuto incierto de la novela corta" en Gustavo Jiménez Aguirre, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2014 (Serie El Estudio), pp. 81-103.
-
- El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. (Teoría de la literatura y literatura comparada)
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en Miguel A. Garrido Gallardo, comp., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988 (*Bibliotheca Philologica*. Serie Lecturas), pp. 9-27.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 18ª ed. México: Porrúa, 2012. (Sepan cuantos..., 42)
- GONZÁLEZ, Luis. "El liberalismo triunfante" en *Historia general de México*. Versión 2000. México, D. F.: El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2008, pp. 633-705.
- GRASS, Roland. "Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyes)" en *El simbolismo*. Ed. de José Olivio Jiménez. Madrid: Taurus, 1979 (El escritor y la crítica.), pp. 313-327.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Pról., de Pedro Pericay. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Las corrientes literarias en la América Hispánica" en *Obras completas (1945-1946)*. Tomo X. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- ILLADES AGUIAR, Carlos. "La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano". en *Signos Históricos*, núm. 10, México, Universidad Autónoma Metropolitana, julio-diciembre, 2003, pp. 16-36.
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401002>>. [Consulta: julio, 2021.]
-
- Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Pról. de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Editorial Gredos, 2013. (Nueva biblioteca románica hispánica)
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*. México, 2000. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
-
- "Liminar" en *Tres Estancias Narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Est. De José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Coord. y lim. De Gustavo Jiménez Aguirre. México: Océano/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Obras de Amado Nervo, 2), pp. 9-13
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: FCE, 1989. (Colección popular)

- JIMÉNEZ, Buenaventura. *La histeria en el hombre*. Facultad de Medicina de México. México: Imprenta de Epifanio D. Orozco y Compañía, 1882.
- LEVIN, Harry. *El realismo francés. (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*. Trad. de Jaume Reig. Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- LEYVA, José Mariano. *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. México: Tusquets Editores, 2013.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1979. (Ensayo)
- LLEDÓ, Emilio. *El silencio de la escritura*. 2ª ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.
- LLOVET, Jordi; et. al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005. (Ariel Literatura y crítica)
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Oliva. *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*. México: Plaza y Valdés Editores-CEAPAC, 1998.
-
- “La centralidad del útero y sus anexos en las representaciones técnicas del cuerpo femenino en la medicina del siglo XIX” en Julia Tuñón, comp., *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2008, pp. 147- 184.
- MALVIDO, Elsa; López Sánchez, Oliva. “La concepción del cuerpo en el siglo XIX: cuerpo sujeto de delito” en “Diversidad sexual”, núm. 26, supl. de *Diario de Campo*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, agosto, 2003, pp. 24-30.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La emancipación literaria de México*. México: Antigua Librería Robredo, 1955.
-
- “México en busca de su expresión” en *Historia general de México*. Versión 2000. México, D. F.: El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2008, pp. 707-755.
- MARQUEZ, Celina. “Hacia una definición del realismo en *La rumba de Ángel de Campo*” en Belem Clark de Lara; Elisa Speckman Guerra, ed., *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 245-258.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003. (Ida y regreso al siglo XIX.)
-
- “La novela corta del modernismo (1895-1918)” en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 6, núm. 11, México, Universidad Autónoma Metropolitana, julio-diciembre, 1995, pp. 72-83. <<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/639>>. [Consulta: mayo, 2020.]
- MONSIVÁIS, Carlos. *El Estado laico y sus malquerientes (crónica/antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Random House Mondadori, 2008.
-
- “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XIX” en *Historia general de México*. Versión 2000. México, D. F.: El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2008, pp. 957-1075.

- MURILLO FUENTES, Eugenio. “Exotismo en el arte” en *Revista Káñina*, vol. 29, núm1, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2005, pp. 197-207. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248775015>>. [Consulta: mayo, 2021.]
- NAVARRO, Joaquina. *La novela realista mexicana*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992. (Serie Destino Arbitrario, 8)
- NERVO, Amado. *El libro que la vida no me dejó escribir: Una antología general*. Est. prelim. de Gustavo Jiménez Aguirre, antól., México: FCE/FLM/UNAM, 2006.
- _____ “Culotear una boquilla” en *Tres Estancias Narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Est. De José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Coord. y lim. De Gustavo Jiménez Aguirre. México: Océano/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Obras de Amado Nervo, 2), pp. 248-251.
- _____ *El donador de almas* en *Otras vidas. Tres novelas cortas*. Pres., ed. y notas de Gustavo Jiménez Aguirre. Epíl. de Juan Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Nayarit, 2019, pp. 143- 216.
- _____ “La bofetada” en *Tres Estancias Narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas de Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Est. De José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Coord. y lim. De Gustavo Jiménez Aguirre. México: Océano/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Obras de Amado Nervo, 2), pp. 136-139.
- _____ *Pascual Aguilera. Costumbres regionales* en *Otras vidas. Tres novelas cortas*. Pres., ed. y notas de Gustavo Jiménez Aguirre. Epíl. de Juan Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Nayarit, 2019, pp. 21-90.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José. “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana” en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. 4ª ed. Selecc., introd., notas y bibl. de José Olivio Jiménez. Madrid: Ediciones Hiperión, 1994 (Poesía Hiperión, 83), pp. 9-51.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Ver. esp. de Rafael de la Peña. Madrid: Gredos, 1972. (Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, 179)
- PACHECO, José Emilio, antól. *Antología del modernismo (1884-1921)*. Introd., selecc. y notas de José Emilio Pacheco. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Era, 1999.
- PARDO BAZÁN, Emilia. “Prólogo” en Zola, Émile. *Naná*. 3ª ed. México: Porrúa, 1994 (Sepan cuantos..., 412), pp. IX-XXVIII.
- PASTOUREAU, Michel. “El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas” en *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Trad. de Julia Bucci, Buenos Aires, Katz Editores, 2011 (Conocimiento), pp. 219-234.
- PAYNO, Manuel. *Trinidad de Juárez. Leyenda del año de 1648*. Ed. y notas de Azucena Rodríguez y Verónica Hernández Landa Valencia. Pres. de Germán Castro Ibarra. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones

- Filológicas, 2018. (Novelas en Tránsito. Segunda serie.) [Recuperado de: <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito/trinidad-de-juarez.html>]
- PAZ, Octavio. "Traducción y metáfora" en Lily Litvak, ed. *El modernismo*. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1981 (Persiles, 81. El escritor y la crítica), pp. 97-117.
- PEDROSA, José Manuel. "Pascuas faustas e infaustas: creencias y paremias" en *Paremia*, núm. 15, España, Asociación Cultural Independiente, 2006, pp. 151- 162. <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/015/015_pedrosa.pdf>. [Consulta: mayo, 2022.]
- PERALES OJEDA, Alicia. *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- PÉREZ SALAS C., María Esther. "Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos" en *Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, El Colegio de México, octubre, 1998, pp. 167-207. <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2452>>. [Consulta: julio, 2022.]
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Editorial Tecnos, [s. a.].
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Siglo XXI Editores, 2001.
- _____ *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI Editores, 1996. (Lingüística y teoría literaria)
- _____ "Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta" en Gustavo Jiménez Aguirre, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2014 (Serie El Estudio), pp. 105-126.
- PONCE ALCOCER, María Eugenia. "El habitus del hacendado" en *Historia y Grafía*, núm. 35, México, Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 51-91. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922951003>>
- POZO GARCÍA, Alba del. "Patología, escritura y género en el fin de siglo: *Alma contemporánea y Manual del perfecto enfermo*" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 90, Santiago, Universidad de Chile, 2015, pp. 245-273. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360242673011>>. [Consulta agosto, 2021.]
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel. *La novela naturalista de Federico Gamboa*. [Logroño]: Universidad de la Rioja/Servicio de Publicaciones, 2016. (Biblioteca de Investigación, núm. 31.)
- RAIBLE, Wolfgang. "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual" en Miguel A. Garrido Gallardo, comp., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988 (*Bibliotheca Philologica*. Serie Lecturas), pp. 302-339.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Pról. de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- _____ *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985
- RAMOS, Luis Arturo. "Notas largas para novelas cortas" en Gustavo Jiménez Aguirre, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I.

- México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011 (Serie El Estudio), pp. 37-48.
- RAMOS, Samuel. *Historia de la filosofía en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1943.
- REYES NEVARES, Salvador. "La prosa de Amado Nervo" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. Rec. y Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. Selecc. y Est. prel. de Lourdes Franco Bagnouls. Coord. de Marcela Reyna. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019 (Proyecto CONACYT Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo), pp. 645-657.
- ROA BÁRCENA, José María. *La quinta modelo*. Ed. digital. México: Biblioteca Virtual de México/Secretaría de Cultura//Dirección General de Bibliotecas, 2016. (Literatura) <[. \[Consulta: agosto, 2021.\]](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObjec t:5c95760c7a8a0230b7329616#epubcfi(/6/2[titlepage]!/4/1:0)>. [Consulta: diciembre, 2022.]</p>
<p>RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana. <i>El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función</i>. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis A. C., 2015.</p>
<p>ROUDINESCO, Élisabeth. <i>Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos</i>. Trad. de Rosa Alapont. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. (Colección Argumentos)</p>
<p>ROUSSEAU, Jean-Jacques. <i>Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres</i>. [En línea]. Alicante: biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999. <<a href=)
- _____. *Emilio, o de la educación*. Trad., de Luis Aguirre Prado. Pról. de María del Carmen Iglesias. Madrid: Biblioteca Edaf de Bolsillo
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <[La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 \(Ida y regreso al siglo XX\), pp. 77-81.](http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-de-la-vision-paradisiaca-de-la-naturaleza-mexicana/>. [Consulta: Julio, 2021.]</p>
<p>RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen.)
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Trad. de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- SCHULMAN, Ivan Albert. "Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto" en Ivan Albert Schulman, ed., *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987. (Persiles, 171)
- SERNA ARNAIZ, Mercedes. "Discurso sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, Madrid, Universidad Complutense, noviembre, 2010, pp.251-264. <[>](https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110251A). [Consulta: julio, 2021]

- SPECKMAN GUERRA, Elisa. "El porfiriato" en *Nueva Historia mínima de México. Ilustrada*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, 2008, pp. 337-391.
- THIÉBAUT, Virginie. "Paisajes identitarios en México. Análisis y valoración de paisajes de la independencia" en *Estudios Geográficos*, vol. 72, núm. 271, México, Centro de Estudios de Geografía Humana, El Colegio de Michoacán, diciembre, 2011, pp. 655-680.
- TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros" en Miguel A. Garrido Gallardo, comp., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988 (*Bibliotheca Philologica*. Serie Lecturas), pp. 31-48
- TOLLINCHI, Esteban. *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...* Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2004.
- _____ *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales del siglo XIX*. Vol. I y II. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1989.
- TRABULSE, Elías. *La ciencia en el siglo XIX* [En línea]. México; Fondo de Cultura Económica, 2006. (Biblioteca Universitaria de Bolsillo).
< <https://es.scribd.com/book/482611426/La-ciencia-en-el-siglo-XIX> >. [Consulta: diciembre, 2022.]
- VILLEGAS CEDILLO, Alberto. *La novela popular mexicana en el siglo XIX*. Nuevo León: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984.
- WELLEK, René. *Conceptos de crítica literaria*. Trad. de Edgar Rodríguez Leal. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.
- WORDSWORTH, William. *Prólogo a Baladas líricas (Preface to Lyrical ballads, 1800,1802)*. Ed. bil. Introd., trad., y notas de Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión, 1999.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura. "Introducción. Breve revisión del término 'decadentismo'" en *De Asfódelos y otras flores del mal mexicano. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Seminario de Edición Crítica de Textos, 2012 (Resurrectio), pp. 9-28.
- ZEA, Leopoldo. *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ZOLA, Émile. *El naturalismo*. Trad. de Fuster, Jaume. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- _____ "Prólogo a la segunda edición" en *Thérèse Raquin* [Libro electrónico]. Trad. de María Teresa Gallego Urrutia. Alba Minus.
< <https://es.scribd.com/book/314237991/Therese-Raquin> >. [Consulta: diciembre, 2022.]
- ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. (Lengua y estudios literarios)