

**EL COLEGIO DE MEXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX:
la historia y la cultura como testimonio mítico**

**Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta**

Gerardo Francisco Bobadilla Encinas

**Dirección del trabajo:
Dr. Rafael Olea Franco
Mtra. Francoise Perus**

México, D.F.



Febrero de 2002

INDICE

Introducción	1
Capítulo I. La novela histórica mexicana del siglo XIX: episteme y poética	5
I.1.- La Historia y la cultura como testimonio mítico en la novela histórica Mexicana del siglo XIX	14
I.2.- Diálogo con la crítica de la novela histórica (crítica a la historiografía de la novela histórica)	43
Capítulo II. Las formas ético-estéticas de la Historia multiforme de México en el siglo XIX	70
II.1.- La Historia como género dominante de la narrativa mexicana del siglo XIX	75
II.2.- Las modelizaciones de la novela histórica mexicana del siglo XIX	85
II.2.1.- La novela histórica colonial o del reconocimiento ambiguo de la hispanidad americana. El caso de la iniciación gótica en <i>La hija del judío</i> o la sacralización del liberalismo en la colonia	88
II.2.2.- La novela histórica independentista o el maniqueísmo criollo. El caso de <i>Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico</i> : imposición y didáctica de un mito	109
II.2.3.- La novela histórica de la intervención o la épica de la segunda independencia. El caso de <i>Perucho, nieto de Periquillo</i> : el testimonio clausurado de una formación	133
Conclusión	160
Bibliografía	164

INTRODUCCION

El objetivo principal del trabajo titulado *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico* es reconocer las características estilísticas y composicionales que rigieron la elaboración artística de la historia en el género de la novela histórica durante el siglo XIX, así como establecer las condiciones históricas y culturales que determinaron ese proceso. Para ello se estudian tres textos, *La hija del Judío*, de Justo Sierra O'Reilly, *Gil Gómez, el Insurgente o la hija del médico*, de Juan Díaz Covarrubias, y *Perucho, nieto de Periquillo*, de autor anónimo, los cuales, creo, son representativos de las diferentes elaboraciones novelescas que asumió la historia.

El planteamiento del problema obedece a diferentes razones, la primera de ellas referida al gran vacío que existe en el conocimiento y sistematización de nuestra tradición, pues los historiadores y críticos literarios que en su momentos mencionaremos privilegian el estudio de la literatura del siglo XX --siendo más específicos, debemos decir: sus manifestaciones de la segunda mitad del presente siglo--, descuidando el entendimiento sistemático de la literatura colonial y decimonónica... Actitud ética y cognoscitiva por demás cuestionable, pues no toma en cuenta que muchos de los modelos, de las

características y de las funciones que distinguen a la literatura contemporánea son realmente producto de la refuncionalización, de los nuevos sentidos y funciones asumidos por el acervo literario y cultural que nos define y nos proyecta trascendentemente como una sociedad original en busca de una representatividad universal. En este mismo orden de ideas, otra de las razones que me condujo a la formulación del problema fue el estado de la historiografía literaria en México que, al tratar el problema de las relaciones historia/literatura en el siglo XIX, se reduce a catalogar nombres, fechas, títulos y temas que muy poco ilustran el desarrollo dinámico y dialéctico de nuestra tradición literaria, pues sus consideraciones están fundadas en criterios biográficos, temáticos o sociológicos que poco o nada refieren al proceso de la elaboración artística de los contenidos.

Por tales motivos, intenté desarrollar una propuesta que reconociera tanto la función ética e intelectual del texto como las particularidades estéticas que rigen su manifestación discursiva. En esa labor fue particularmente iluminador el pensamiento de Mijail Bajtin y sus postulados básicos en torno a la concepción del hecho artístico como la configuración de un discurso con una triple intención cognoscitiva, ética y estética, pues, aunque referidos a la tradición literaria europea, sus planteamientos, lo suficientemente universales para adecuarse a otra tradición, me permitieron trabajar tanto en el análisis de los elementos composicionales y estilísticos de los textos, como en la interpretación de su significado y función histórica y cultural; de igual manera me apoyé en el modelo de análisis de Juri Lotman, el cual considero que logra una lúcida articulación metódica del pensamiento bajtiniano. Con todo, eso no me impidió movilizar instancias analíticas pertenecientes a otras perspectivas, siempre y cuando fueran susceptibles de ofrecer una explicación plausible a la complejidad textual de las obras estudiadas.

Uno de los problemas a los que me enfrenté al proyectar este trabajo estuvo referido a la elección del corpus de estudio. ¿Qué autores analizar? ¿Aquéllos ya institucionalizados por la historia y crítica literaria --como Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Juan Antonio Mateos-- o aquéllos otros que son mencionados pero muy soslayados por la historiografía --como Justo Sierra O'Reilly, Juan Díaz Covarrubias, Pascual Almazán, Victoriano Salado Álvarez o Eligio Ancona? Definitivamente me decidí por estos últimos, buscando rescatar del olvido histórico y crítico textos igualmente paradigmáticos que los reconocidos por la institución literaria. Aunque en un primer momento mi intención era estudiar varios autores --alrededor de seis--, luego de escuchar las consideraciones de especialistas en el área, decidí trabajar sólo con tres obras para profundizar en el análisis crítico de cada uno de ellas y, a partir de los resultados obtenidos, extrapolar algunas de las características y funciones a otros textos con características y funciones semejantes.

Una vez salvados los problemas anteriores comencé el desarrollo del trabajo. Dividí el trabajo en dos capítulos. En el primero de ellos, hice el planteamiento y elaboración conceptual de la poética narrativa que rige la construcción estilística y composicional de la novela histórica, para lo que se articuló un esquema que explicara el sistema epistemológico y gnoseológico que determinó las relaciones hombre/tiempo-espacio en el México decimonónico, y que condujo a la elección y adopción de ciertas estrategias discursivas pragmáticas consideradas estéticas; asimismo, busqué entablar un diálogo crítico con la crítica literaria de la novela histórica, en el cual a la vez que intenté señalar los problemas interpretativos de sus consideraciones, busqué rescatar aquellos conceptos y planteamientos susceptibles de articularse en un modelo explicativo más amplio. Una vez planteada esta reflexión conceptual, en el capítulo segundo procedí al análisis de tres obras representativas

del género que nos ocupa --*La hija del Judío*, de Justo Sierra O'Reilly, *Gil Gómez, el Insurgente o la hija del médico*, de Juan Díaz Covarrubias y *Perucho, nieto de Periquillo*, de autor anónimo, como mencioné al principio--, para estudiar en las manifestaciones concretas las particularidades estilísticas y compositivas que asumió el conjunto de imágenes y representaciones sobre las relaciones hombre/tiempo-espacio en el México decimonónico.

De esta manera busqué ubicar los alcances y los límites conceptuales y concretos que ha tenido la novela histórica como modelo narrativo en sí y como modelo narrativo apropiado por una tradición literaria particular, la mexicana. La pretensión de este trabajo ha sido, en suma, la de comprender y explicar la novela histórica mexicana del siglo XIX como realidad abstracta y concreta, ética y estética, histórica y cultural.

CAPITULO I

La novela histórica mexicana del siglo XIX: episteme y poética

En 1869, a la caída del frustrado imperio franco-austriaco de Maximiliano y Carlota, Ignacio Manuel Altamirano, el primer gran teórico de la literatura mexicana --y a quien se conoce como el Padre de la Literatura Nacional, debido a sus reflexiones y propuestas en torno a la mexicanización de la literatura--, reconocía que por el constante estado de guerra vivido en el país durante los 48 años de existencia independiente, se habían desarrollado poco las Bellas Letras en México. Añadía que, de esa parca producción, sobresalía el cultivo de la novela histórica, en demérito de la verdadera poesía, según él, la novela sentimental romántica: "En México, [...] no se ha cultivado sino la novela histórica, y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela. Para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera"¹.

Medio siglo más tarde, historiadores y críticos literarios como Carlos González Peña, Julio Jiménez Rueda y Luis G. Urbina, sostenían que, en períodos determinados, la Historia²

¹ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870. La novela mexicana", en *Obras completas. Escritos de literatura y arte* vol. XII, t. I. Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 235.

² *Historia* es un concepto básico para este trabajo, recurrente a lo largo de todo su desarrollo. Empleo el término en dos sentidos: por un lado, como discurso historiográfico que sistematiza la experiencia del hombre; por otro, en el sentido de anécdota del relato.

Por tal razón, para explicitar que lo empleo en la primera acepción, lo escribiré con mayúscula, y cuando lo utilice con el segundo significado, lo escribiré con minúscula.

ha mantenido viva una tradición literaria a veces claudicante³. Así sucedió, dicen, durante los primeros cuarenta años del México independiente, cuando los grandes autores y las grandes obras eran fray Servando Teresa de Mier con *Historia de la revolución de Nueva España* (1813), Lorenzo de Zavala con *Ensayo histórico de las revoluciones de México* (1831- 1832) y Lucas Alamán con *Historia de México* (1849- 1852), por citar sólo algunos. Incluso en la más reciente *Historia de las Letras Mexicanas en el siglo XIX*, publicada por Emmanuel Carballo en 1991, encuentra cabida la Historia. Esto se explica como parte del proceso evolutivo de la misma literatura: "A principios del siglo XIX, la prosa conductora de ideas sociales y políticas deja atrás la estética barroca y se afilia sin demasiada convicción a los preceptos del Neoclasicismo, quizás más acordes con sus proposiciones que las normas culeranas [... Esta prosa] nacida de las urgencias inaplazables de la política partidista, se destina a ganar prosélitos para una causa antes que lectores expertos en cuestiones artísticas. Por ello está realizada con sencillez, claridad y fervor patrio"⁴.

El reconocimiento de los límites teórico-metodológicos que subyacen en esas historias de la literatura como producto de las particularidades de su horizonte de expectativas, no impide el extrañamiento que causa --más todavía en los estudiosos contemporáneos-- la consideración no sólo de unas posibles y fundadas relaciones Historia/literatura, sino la concepción explícita de la Historia como un género literario. De aquí se desprende el

³ Véase Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (1929). Porrúa, México, 1982; Julio Jiménez Rueda, *Las letras mexicanas en el siglo XIX* (1919). Fondo de Cultura Económica, México, 1993; Luis G. Urbina, *La vida literaria en México* (1910). Porrúa, México, 1990.

⁴ Emmanuel Carballo, *Historia de las Letras Mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, 1991, p. 81.

interrogante de cuál es el conjunto de imágenes y representaciones que origina esa noción y, sobre todo, de cuál es la pertinencia de tales afirmaciones en el estado actual de los estudios, tanto como cuáles son los elementos estructurantes y significativos que subyacen intuitiva o inconscientemente a dichas afirmaciones.

Una posible respuesta a estos planteamientos remite de manera directa, primero, al humanismo renacentista y, después, al neoclasicismo, como conjunto de valoraciones e interpretaciones del mundo desarrollados en los siglos XVI y XVIII, respectivamente: dichos movimientos implicaron no sólo la apropiación y reelaboración de una visión antropocentrista del universo originada en la antigüedad clásica, sino también la refuncionalización de un concepto determinado de literatura. Así, el término literatura, del latín *littera* o letra, que para Aristóteles y Horacio designaba diferentes maneras de composición debido a las particulares acentuaciones significativas del discurso --y que dan origen a los diferentes géneros: la tragedia, la comedia, la Historia, la oratoria, etcétera-- se homologa y se hace extensivo a todo lo que esté escrito, a todo lo que esté en letra impresa. Se abre, pues, el corpus de la literatura, abarcando todos aquellos conocimientos pertenecientes al campo de las humanidades --poesía, Historia, teatro, filosofía, gramática, filología, teología--, sin reconocer ni problematizar que eran prácticas cognoscitivas y discursivas diferenciadas.

Esta concepción proveniente del siglo XVI, plenamente vigente durante el siglo XVIII gracias a las preceptivas neoclásicas de Luzán y Boileau, se mantiene durante el siglo XIX⁵ y, como se vio anteriormente, se prolonga hasta el siglo XX en varias historias literarias. La significación original se va puliendo o matizando, es indudable: con el nombre de *bellas letras* se designa ahora la vida y la producción intelectual que, se dice, "permitía incorporar

⁵ Véase Beatriz González Stephan, *Historia de la historiografía del liberalismo*

todas las actividades culturales del sistema dominante, desde aquellas tipologías discursivas impresas que se ajustan a las disciplinas institucionalizadas del conocimiento hasta los centros oficiales donde se reproducían esas prácticas"⁶.

Como bien puede verse, las historias de la literatura han llamado indiscriminadamente "géneros literarios" a los textos de las diferentes disciplinas englobadas por el término, siguiendo --lo reconocieran o no-- los preceptos de las poéticas clásicas o neoclásicas, que señalaban la existencia de diferentes maneras de decir, de escribir. En el caso concreto de México e Hispanoamérica, deudores gustosos o a su pesar de esa tradición, la aceptación de tal concepto de literatura o bellas letras pudo obedecer tanto al prestigio y respaldo social que acompaña a la letra impresa --supone la pertenencia a una élite intelectual, política y económica--, como también a la función social del escritor que era visto como el guía espiritual y material de las naciones recién independizadas⁷.

Esta compacta y densa descripción permite advertir, por un lado, el origen del concepto y de la aplicación que le dan al término "literario" los historiadores y críticos ya mencionados. Por otro lado, también establece el elemento estructurante o significativo que valida históricamente esa conceptualización desde épocas remotas, y, sobre todo, que permite hablar de un punto convergente o nodal en torno al cual se han dado las relaciones Historia-literatura: el género discursivo y sus acentuaciones.

Subyace en las consideraciones genéricas e histórico-literarias de preceptistas, teóricos y críticos una concepción de género literario basada en el reconocimiento de diferencias

hispanoamericano del siglo XIX. Casa de las América, La Habana, 1989.

⁶ *Ibid*, p. 90.

⁷ Cf. Angel Rama, *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hannover, 1982.

pragmáticas en el uso del lenguaje. Estas diferenciaciones, a la vez que son indicadoras de la diversidad del quehacer cognoscitivo y cultural de una sociedad, señalan al mismo tiempo la unidad existente en la diversidad, pues a partir de una matriz común, el lenguaje, se da la posibilidad de delimitar y profundizar las diferentes áreas y manifestaciones culturales. Los géneros discursivos son, en una primera instancia, los usos y tipos de lenguaje relativamente estables que cada esfera sociocultural y cognoscitiva elabora para su realización y trascendencia espacio-temporal.

Cabe señalar que "la riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y complica la esfera misma"⁸. Se conforma así un bagaje o tradición discursiva que tiene la capacidad de refuncionalizarse, esto es de ir adquiriendo nuevas acentuaciones significativas, en cada etapa o período de desarrollo de las áreas ético-cognoscitivas.

Los géneros discursivos, aun en sus manifestaciones cotidianas como el diálogo, el relato, la carta, los oficios burocráticos, las declaraciones públicas, etcétera, no tienen una manifestación plena o, mejor dicho, pura: siempre hay un incesante intercambio, préstamo y/o entrecruzamiento de acentuaciones significativas y, por tanto, de géneros discursivos entre las diferentes áreas del conocimiento, situación distintiva de la vida cotidiana. Este hecho permite hablar de la heterogeneidad genérica discursiva.

Es innegable que esa interacción, préstamo y/o entrecruzamiento al que se ha llamado *heterogeneidad de géneros discursivos*, implica el reconocimiento necesario de la

⁸ Mijail Bajtin, "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI, México, 1989, p. 328.

interdisciplinariedad existente --o que debía existir-- entre las diferentes áreas y manifestaciones de la vida y del conocimiento. Y es que el lenguaje, como matriz generadora de signos discursivos que significan y sin duda dan cuenta de la realidad, manifiesta las complejas y, muchas veces, conflictivas relaciones establecidas entre los diferentes elementos y procesos que se dan en el interior de la cultura o, si se prefiere, en el interior del conocimiento⁹. De allí surge esa hibridez o heterogeneidad genérica y acentual subyacente a todo discurso.

Ahora bien, pese a los pruritos que puedan esgrimir los estudiosos de los diferentes campos de trabajo, las comunicaciones escritas o, más general aún, los discursos de las diferentes y específicas disciplinas, complejizan todavía más esa heterogeneidad, al desarrollar de manera organizada y sistemática --no por esto necesariamente consciente-- la mezcla e imbricación de otros géneros discursivos. Esta tarea basada en la apropiación y reelaboración de los géneros discursivos cotidianos y de los de otras áreas del conocimiento, implica su transformación, su adquisición de un nuevo acento y función: el que le dará la jerarquía establecida por el área ético-cultural que se los apropie.

Por poner un ejemplo, veamos los siguientes casos. *Las venas abiertas de América Latina* (1971), del uruguayo Eduardo Galeana, *La frontera nómada* (1985), del mexicano Héctor Aguilar Camín o, para problematizar más, *México a través de los siglos* (1884- 1889), del también mexicano y reconocido poeta y narrador del siglo XIX Vicente Riva Palacio, son ensayos históricos, Historias que atienden a las condicionantes de su disciplina: investigación, comprobación, interpretación e interrelación de hechos o datos. Sin embargo, subyace en sus discursos una apropiación y reelaboración, una acentuación discursiva narrativa que, con todo,

⁹ *Idem.*

está en función de otra intencionalidad, de otro acento, el histórico, que subordina la literatura a la Historia.

A la inversa, otro tanto puede decirse de novelas como *Calvario y tabor* (1868), del ya mencionado Vicente Riva Palacio, *Martín Rivas* (1862), del chileno Alberto Blest Gana, *Episodios nacionales mexicanos* (1901- 1902), de Victoriano Salado Álvarez, o de los que escribieron en la década de 1880 a 1890 Enrique de Olavarria y Ferrari o Irineo Paz; o, ya en nuestro siglo, narradores como Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Abel Posse, Gabriel García Márquez, Paco Ignacio Taibo II o Fernando del Paso. Estos autores investigan, describen, explican, interpretan o interrelacionan los hechos históricos de su interés, y los subordinan a una intencionalidad y acentuación ético-estética, consistente en desarrollar problemáticas ficticias a partir de las características sociales y culturales de un momento histórico determinado, entablado de esta manera una comunicación artística con los receptores de sus textos.

En este marco pueden establecerse las relaciones Historia-literatura de las Bellas Letras decimonónicas. Para los escritores e historiadores mexicanos del siglo XIX que, parece ser, conocían y compartían las concepciones de la historiografía romántica que encabezaban Herder y Hegel¹⁰ --como lo prueba el interesantísimo prólogo de Ignacio Manuel Altamirano al *Romancero nacional*, de Guillermo Prieto¹¹--, "el pasado no-estaba muerto y [...] los actores

¹⁰ Véase I.1.

¹¹ En la poesía popular, "[en] la Epopeya democrática y colectiva, la Historia está allí para demostrarnos de una manera irrefutable, que aquélla señala precisamente el período infantil de toda poesía, que ella es la primera manifestación poética de un pueblo" Ignacio Manuel Altamirano, "Prólogo" a Guillermo Prieto, *El romancero nacional*. Porrúa, México, 1990, pp. XVI y ss.

eran hombres de pasiones como las nuestras"¹², por lo que sus acciones revelaban el trasfondo poético de las masas, del pueblo, decían ellos; revelando el conjunto de imágenes y representaciones, el sistema de valores vigente, decimos nosotros. Esto implica, necesariamente, una vivificación de los sucesos históricos en relatos que manifiesten esas pasiones representativas del código de valores de una época determinada.

Aun cuando esos relatos están sujetos a los datos provenientes de la investigación, el ejercicio de la Historia en el siglo XIX, específicamente la romántica, requiere para su realización de los elementos estructurantes que, como género discursivo complejo que modeliza al mundo, sólo tiene la narrativa: narrador, personajes, tiempo-espacio. La Historia reconstruye de esta manera el pasado como accionar concreto de figuras con una dimensión significativa vital, como resultado de la voluntad humana.

Los escritores mexicanos, por su parte, se apropiaban y reelaboraban un modelo extranjero de surgimiento y auge reciente, la novela moderna, y trataban de adecuarlo a la realidad concreta, a la tradición literaria mexicana que se conformaba, de límites imprecisos todavía dadas las contradicciones que había entre los elementos del imaginario sociocultural vigente¹³. El modelo novelesco suponía la configuración y combinatoria de ciertos elementos estructurantes básicos --narrador, personajes, tiempo-espacio--, con base en un

¹² George P. Gooch, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, trad. Ernestina de Champourcín y Ramón Iglesia. Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 176.

¹³ Esta imprecisión del imaginario cultural radicaba en que para unos, los conservadores, la tradición literaria estaba en la Colonia, por las determinantes lingüísticas y culturales que se continuaban en el México independiente; por otro lado, para los liberales, dicha tradición no existía pues las manifestaciones artísticas coloniales eran producto de la subordinación sociopolítica y de la no expresión genuina del pueblo. Esta actitud extremista se matizó alrededor de 1850; hasta finales del siglo XIX, con el régimen porfirista, se superaron totalmente dichas contradicciones.

criterio de verosimilitud que las preceptivas clásicas y neoclásicas enunciaban como coherencia interna, como adecuación y correspondencia significativa entre los elementos.

Sin embargo, los narradores mexicanos no dieron única y necesariamente tal sentido a dicho criterio de verosimilitud, sino que lo entendieron como la ficcionalización de un hecho real y concreto, como la configuración de entidades vivas cuyas acciones y pensamientos estaban sujetos a situaciones y límites espacio-temporales impuestos por la realidad concreta. Esto implicó un proceso de apropiación y reelaboración del género discursivo de la Historia, el cual se realizó y tradujo en una construcción y acentuación muy particular de los elementos básicos del relato y del discurso narrativo en su totalidad, como veremos en el siguiente subcapítulo.

Este sentido dado al criterio de verosimilitud estuvo, indudablemente, condicionado por múltiples factores tanto literarios como históricos y culturales, el primero de ellos, el convulso momento sociohistórico que se vivía para configurar y consolidar el imaginario cultural nacionalista, entonces en ciernes, como lo reconoce Ignacio Manuel Altamirano¹⁴. Derivado de esta situación, debe tenerse presente también la función social del escritor y de la literatura vigente para la época, pues aquél se concebía como guía espiritual y material de la nación que surgía, y su producción literaria como un medio para ilustrar al pueblo sobre los yerros de la sociedad recién independizada¹⁵. Tanto o más importante y compleja es quizás la refuncionalización de la tradición literaria histórica y/o cronística que, aceptada o no, heredaron de la Colonia los narradores mexicanos liberales, pues determinó en mucho la apropiación y reelaboración del género de la novela histórica que hicieron los escritores mexicanos.

¹⁴ Ignacio Manuel Altamirano, art. cit., pp. 235-236.

* * *

El problema de los géneros discursivos, visto como realización textual de una posible solución a la vasta y contradictoria heterogeneidad cultural, ayuda a ubicar y clarificar la problemática de las relaciones Historia-literatura en el amplio panorama de las Bellas Letras en México durante el siglo XIX. Como se intentó señalar hasta aquí, las relaciones Historia-literatura, si bien condicionadas por múltiples factores contextuales concretos, se plantearon en el siglo pasado como el intercambio y préstamo de determinados elementos estructurantes y distintos acentos significativos. Sin embargo, el problema presenta una complejidad mayor, al implicar esas acciones la interpenetración de géneros discursivos pertenecientes a áreas específicas de la cultura, la Historia y la literatura, y, con ello, la interpenetración de sistemas ético-cognoscitivos para validar la realidad, como se verá a continuación.

I.1. La Historia y la cultura como testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX

La conciencia y la reflexión de un sentido histórico, de los nexos significativos y determinantes que guardan el pasado y el futuro con el presente, me parece, son las condiciones necesarias para la formulación y adopción moderna de un concepto de Historia y de cultura, para su comprensión y explicación como hechos y acciones producto de la experiencia. Creo que esa intuición ha sido una preocupación constante del hombre, pues así lo indican las innumerables crónicas y relaciones que se conocen desde la antigüedad.

¹⁵ Véase Angel Rama, *op. cit.*

Sin embargo, aquellas intuiciones carecían de una actitud o perspectiva crítica que motivara no sólo la recopilación de datos o hechos, sino que obligara también a su análisis, al reconocimiento de los múltiples factores que les dan una existencia concreta, así como de sus relaciones con otros fenómenos anteriores o futuros. La articulación de una perspectiva moderna, crítica de la Historia y la cultura, sólo sería posible hasta que las disquisiciones filosóficas de René Descartes, Giambattista Vico y los pensadores ilustrados del siglo XVIII trascendieron las diferencias éticas e ideológicas de su época y lograron integrar el imaginario cultural del siglo XIX --esto es el conjunto de imágenes y representaciones sobre la realidad como integración de los distintos elementos con existencia concreta (es decir, *significante* y *significativa*). Dicha perspectiva encuentra su más lograda expresión en las reflexiones románticas sobre la Historia que inician con Herder alrededor de 1784 y que culminan con Hegel en 1830, las cuales se constituirán en el gran modelo conceptual del siglo XIX, a partir del que, dialécticamente, surgirán las distintas corrientes de la Historia como reformas o reformulaciones al esquema romántico original.

Así, la escuela romántica que, además de Herder y Hegel, cuenta entre sus exponentes a Kant, Fichte y Schelling, concibe la Historia como un proceso siempre en progreso espiral, carácter que le otorga el desarrollo eterno de la razón, de la educación constante de la humanidad. Para la filosofía de la historia romántica alemana, la Historia es en verdad producto de las formalizaciones racionales que hace el hombre sobre los sucesos que la experiencia guarda en la memoria colectiva; estas formalizaciones se renuevan pues siempre se está ante una presente inacabado, ante un presente en devenir¹⁶. La justificación

¹⁶ El *presente en devenir* es el concepto del esquema hegeliano que concibe el presente como una entidad inacabada, siempre por hacerse, pues la condición de existencia del tiempo es la sucesión, el devenir; por lo demás, es la única instancia temporal que conoce real y

ética-intelectual de este proceso cognoscitivo radica en que permite reconocer los orígenes, la permanencia y/o la evolución de los valores espirituales que se detentan.

Esta concepción romántica de la Historia asume que los hechos o sucesos interpretados lógicamente son manifestaciones reales y concretas de una significación espiritual colectiva, de una manera de entender el mundo perteneciente a un pueblo. Ese acervo de sabiduría popular, todo ese particular sistema de valores, es revelado por la síntesis significativa que es capaz de articular en sus hechos y/o palabras un individuo que se distingue de la gran masa en la que está inmerso gracias a la educación y/o a la conciencia de su realidad históricocultural. De esta manera, la Historia se constituye en la formulación, la interpretación racional de los hechos individuales que en realidad expresan y son exponentes de un trasfondo colectivo.

Claramente puede advertirse, en este parco y compacto resumen, que en la concepción romántica de la Historia existe un especial énfasis en afirmar al hombre como generador de la Historia y la cultura: el individuo se revela como el cauce racional de las grandes masas, como la sublimación de las vitales, contradictorias y conflictivas fuerzas humanas, que lo configuran por esto como el dador y organizador de un significante a un significado informe, amorfo. Al

concretamente el hombre, ya que sus acciones están insertas dentro de sus límites (Véase R.J. Collingwood, *Idea de la historia*, trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 121). En todo caso, lo importante de esta consideración es que este presente inacabado tiene indicios significativos que anuncian y permiten establecer posibilidades o modelos de significación de esa entidad en devenir, constituyéndose por eso en un signo *a priori* suyo.

Este concepto, como préstamo interdisciplinario, puede ser particularmente fructífero para el campo de los estudios literarios, pues contribuye a captar y explicar la actitud y la función del narrador y su discurso valorativo respecto al mundo que narra. Los comentarios autorales otorgan indicios que ayudan al reconocimiento de los valores, funciones y resoluciones que pudiera asumir una problemática dada, al bosquejar las diferentes vertientes por donde ella se pudiera encauzar.

mismo tiempo, ese mismo individuo está condicionado por los valores de la colectividad que se le imponen como el conjunto de imágenes y valores del mundo de donde selecciona --está implícito en la lógica del razonamiento-- sólo aquéllos que sean susceptibles de articularse en una síntesis significativa y valorativa.

Este imaginario cultural dominante desde fines del siglo XVIII conduce a la articulación y a la adopción de un sentido histórico, de una actitud crítica y analítica ante el pasado. Múltiples manifestaciones de la vida podrían relacionarse con esta actitud: en la política, ayudó a definir y a consolidar los estados nacionales, al introducir en el imaginario cultural la noción de individualidad; en la economía, contribuyó en la configuración del sistema capitalista/imperialista, al justificar la idea de la libre iniciativa; en el ámbito ideológico, permitió la definición de los dos grandes sistemas ideológicos de la modernidad, liberalismo y conservadurismo, pues se concretaron dos caminos posibles para la consolidación y crecimiento de las individualidades nacionales; en las artes --en la pintura alegórica y costumbrista de Delacroix y de Goya, en la poesía intimista y elegíaca de Shelley y Lord Byron--, se configuraron críticamente las diversas imágenes de los arquetipos sociales y culturales que integraban a esas naciones.

Particularmente nos interesa señalar que la novela histórica surge en este contexto, ya que, por la condición metasignica del género novelesco, pudo ser capaz no sólo de exponer sino de problematizar de manera más profunda y diversa las maneras de asumir la Historia: como se verá más adelante, ese sentido de la Historia y sus manifestaciones culturales son relativos y, por tanto, susceptibles de asumir significaciones distintas, dependiendo de las reelaboraciones que condicionen los imaginarios culturales de las realidades concretas.

La reflexión romántica de la Historia como parte de un esquema filosófico mayor, fue replanteada a mediados del siglo XIX por el materialismo histórico de Carlos Marx y Federico Engels en su texto *La ideología alemana*¹⁷, constituyendo el núcleo de su reformulación el establecimiento de una nueva relación sujeto/objeto. Así, mientras la Historia romántica era producto de la subordinación del objeto al sujeto, es decir, producto de una adopción e interpretación racional, la versión del materialismo histórico proponía la determinación del objeto sobre el sujeto, entendida como el establecimiento de una relación causal de los hechos materiales sobre el pensamiento del hombre. De esta manera, “la historia, como las acciones en que el hombre expresaba sus pensamientos, ya tenía trazados de antemano los contornos generales de su estructura por las condiciones únicas bajo las cuales puede existir la actividad pensante, la mente”¹⁸.

Así, al planteamiento hegeliano original de la Historia como proceso espiral --y de vigencia plena en nuestros días, pese a la duda postmoderna--, el materialismo histórico introdujo la actitud o perspectiva pragmática, empírica, que, guardando los nexos gnoseológicos debidos al romanticismo, condujo a la concepción positivista de la Historia. Se dice que este nuevo replanteamiento fue consecuencia de la poca influencia inmediata que tuvo el materialismo histórico sobre la práctica histórica, la que, desde mediados del siglo XIX, comenzó a sospechar de toda especulación sobre la filosofía de la historia¹⁹.

¹⁷ Carlos Marx y Federico Engels, “Fuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista”, en *La ideología alemana*, trad. Fabián Gómez. Ediciones Quinto Sol, México, 1980, p. 19 y ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ Según Collingwood, la filosofía de Carlos Marx tuvo poca trascendencia en su época, pues, por un lado, el espíritu de la época estaba encaminado a exaltar el progreso material y, por otro, no se radicalizaban para entonces las relaciones de producción capitalista (Cf. R.J. Collingwood, *op. cit.*, p. 136).

El positivismo concebía la Historia como el conjunto de leyes que, como abstracción sistemática de sucesos concretos, permitían explicar las conexiones causales entre esos hechos, los cuales, determinándose mutuamente, configuran un solo proceso signifiicante y significativo. Al igual que el pensamiento romántico, suponía que el progreso regía la existencia de los fenómenos, pues unos primeros propiciaban y justificaban la existencia de otros; también, como en el pensamiento materialista, basaba sus reflexiones e interpretaciones en los hechos materiales concretos. Sin embargo, esos principios y postulados se redimensionan cuando se insertan en un nuevo orden epistémico que tiene como condición la regulación necesaria de los fenómenos del proceso; es decir que la Historia, con los nexos debidos al pensamiento hegeliano y marxista, se visualiza en el positivismo como el reconocimiento y constatación de procesos análogos en la realización de los hechos a los que se denominan leyes.

Como se ha tratado de exponer hasta aquí, tres fueron las distintas concepciones de la Historia predominantes durante el siglo XIX: la romántica, la materialista y la positivista. Cada una supuso una posibilidad epistémica y cognoscitiva, cuya preocupación principal era la relación del hombre y el tiempo, este último expresión de la conciencia humana sobre su acontecer. En todo caso, lo relevante de esta apretada síntesis es que la primera de esas concepciones, la romántica, introdujo en el imaginario cultural de occidente la noción de “conciencia histórica”, lo que condujo a los hombres de la época a la búsqueda o elaboración de una relación hombre/tiempo, que se manifestó también en la elaboración artística de la Historia con la forma de la novela histórica de la centuria pasada.

* * *

Para que cualquier ente y/o entidad físico o intelectual tenga una existencia real, una existencia sociocultural, creo debe ser susceptible de acceder a una formulación discursiva concreta --verbal o escrita--, al establecimiento de una interrelación *significante/significado* que lo configure como un signo y le confiera así una existencia lingüística concreta²⁰. Todo aquello incapaz de poseer una expresión lingüística correspondiente, simple y sencillamente, no existe.

Me parece que este es un principio subyacente en el origen mismo de la filosofía del lenguaje, como conjunto de reflexiones lógicas sobre su génesis y función. Dicho principio nos revela el eterno papel fundacional que tiene toda acción lingüística, porque siempre, como proceso de significación y comunicación también por siempre inacabado, va a ser el vehículo que socialice y dé a conocer la existencia real de un fenómeno natural o sociocultural, mediante las diversas formalizaciones discursivas. Cabe aclarar que ese carácter inacabado del lenguaje se debe a que las interacciones hombre/tiempo-espacio están en continuo cambio debido a la naturaleza dialéctica de su existencia, lo que conduce o a la formulación de nuevos signos, o a revelar que los signos ya existentes están sujetos a una valoración constante que implica su redefinición²¹.

²⁰ La línea de trabajo que guía el desarrollo del presente ensayo es una perspectiva semiótica de la literatura y la cultura. Por tal razón, las múltiples manifestaciones de la vida del hombre se entienden como signos mediante los cuales éste último busca comprender, explicar y dominar la realidad.

Como construcciones racionales, esos signos poseen un doble carácter que se condiciona mutuamente: *significante*, referido a la naturaleza material del signo que permite su existencia concreta; y *significativo*, que alude al significado y la función cognoscitiva y valorativa que desempeñará el signo en un contexto históricocultural determinado (Véase Juri Lotman, *et.al.*, *Semiótica de la cultura*, trad. Nieves Méndez. Cátedra, Madrid, 1989).

²¹ Todo ello será resultado de un proceso de apropiación de relaciones

Partiendo de las consideraciones anteriores, puede decirse que ese amplio y rico proceso de significación de la realidad constituye lo que se denomina *cultura*, considerada como el conjunto de experiencias que guarda la memoria colectiva para permitir al hombre interrelacionarse con el mundo²². Este acervo, dada la impronta dialéctica que rige su desarrollo y realización, tiene un carácter relativo: independientemente de su mayor o menor valor, aquellas formalizaciones sígnicas discursivas están determinadas por su capacidad de adecuación, de refuncionalización dentro de una nueva relación de significado; es decir, no se rigen ni se instituyen como el último esquema o modelo organizativo del mundo, sino que están predispuestos para adecuarse a una nueva relación de significado o a desaparecer, en el caso contrario. En este sentido, es preciso añadir que esas formalizaciones están sujetas a un proceso siempre inacabado de adquisición de nuevos significados, proceso al que sería congruente designar como *Historia*. Ella conforma precisamente el conjunto integral de los sucesivos sentidos que van adquiriendo a través del tiempo las imágenes y sus signos lingüístico/discursivos, como sus realizaciones concretas.

Desarrollando hasta sus últimas implicaciones la lógica del razonamiento que se ha planteado hasta aquí, la Historia supone un proceso de suma e interrelación de las distintas significaciones del mundo y sus manifestaciones sígnicas concretas, pues permite comprender y explicar los factores, los nexos y condiciones que han llevado a un fenómeno presente y real a asumir las características significativas --lingüístico/discursivas-- que provisionalmente ostenta. Así, la Historia se revela como un metadiscurso sobre los signos, sus significaciones y sus relaciones, que precisamente por el

significante-significado que, para concretarse, implica necesariamente el desarrollo de una selección y reelaboración/refuncionalización de los elementos que forman la relación original.

carácter discursivo que posibilita su realización, está sujeto a las reinterpretaciones y reelaboraciones que le impone la cultura, el mismo proceso al que sistematiza.

El mecanismo dialéctico de la Historia como proceso, implica la existencia y desarrollo de un proceso de significación mayor al que se denomina *imaginario cultural*, el que, para manifestarse, opera en dos niveles de abstracción diferentes. Esto se da pues los significados de la realidad son inicialmente imágenes amorfas del mundo que se sujetan primero a un proceso de significación epistémico e ideologizante --definiéndoles con esto el carácter y la valoración de sus relaciones, respectivamente--, y que buscan y encuentran luego un significante dado que permitirá la exposición plena de tales características significativas. Sin embargo, esa imagen concreta no concluye aquí su ciclo de sentido sino que, buscando mantener o renovar su carga signica, vuelve a ese lugar abstracto de las imágenes amorfas y allí se inserta y configura --junto con las otras-- ese conjunto que dará una existencia determinada a la realidad²³. Así, cada uno de esos procesos de significación configura un período histórico, y su suma e integración inacabada conforman, a su vez, la Historia.

Estas sucintas consideraciones teórico-conceptuales sobre la cultura y la Historia nos permiten captar la totalidad de acciones del hombre como manifestaciones de un proceso por apropiarse y/o reelaborar significativamente al mundo. Pero, sobre todo, nos permiten comprender y explicar el hecho de que un mismo esquema o modelo del mundo, de que un mismo signo o relación significativa, sea capaz de expresar significaciones distintas al

²² Véase Juri Lotman, *Semiótica de la cultura*, op. cit.

²³ Daniel-Henri Pageaux, "De la imagería cultural al imaginario"; y Jacques Chevrier "Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada" en Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Verica Núñez. Siglo Veintiuno Editores, México, 1994.

depender cada una de ellas del replanteamiento constante de sus nexos y funciones. Esto, precisamente, es lo que le sucedió a la conciencia histórica moderna en la manifestación ético-estética de la novela histórica, pues al integrarse a la realidad históricocultural mexicana --en general-- y a la tradición narrativa nacional en ciernes --en particular--, deja de ser una formalización racional y progresiva en espiral siempre, para convertirse en un testimonio mítico con múltiples y contradictorias manifestaciones concretas, como se verá a continuación.

* * *

La novela histórica surgió en Europa a principios del siglo XIX, como una apropiación y reelaboración ético-estética de la conciencia o sentido histórico romántico que se iba reconociendo y asumiendo dentro del mundo y del pensamiento occidental. Entre los múltiples objetivos ético-estéticos que se planteaba, destaca su intención por analizar el pasado, específicamente la Edad Media, para encontrar allí los indicios espirituales, los valores culturales que, gracias a la educación como vehículo de progreso, habían encontrado su desarrollo y realización óptimos en el sistema valorativo e interpretativo válido al momento de la enunciación²⁴. Es pertinente subrayar que en la conciencia histórica romántica de los escritores europeos, la configuración y delimitación del origen del presente estaban perfectamente reconocidas: se encontraban en la Edad Media porque se mostraba como una realización única del pensamiento humano; sobre todo, porque revelaba los gérmenes de su propio espíritu, obligándolos a su reconocimiento y valoración el hecho de que era una de las

²⁴ Véase *infra*, I.2.

fases evolutivas de su propia conciencia²⁵. Textos como *Ivanhoe*, de Walter Scott, *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas, *Mazzepe*, de Lord Byron, así lo evidencian.

Sin embargo, cuando la novela histórica se introduce en México --y, de manera general, en Hispanoamérica-- gracias a la difusión de la literatura europea posibilitada en gran medida por las academias literarias²⁶, esta modalidad novelesca ya definida y validada composicional, estilística y gnoseológicamente, redefine su poética narrativa, es decir, reelabora y refuncionaliza sus elementos ético-estéticos y epistémicos²⁷. Este proceso de resignificación obedeció al hecho de que la realidad histórica y cultural mexicana que se apropió del género estaba apenas en gestación, hecho que determinó el planteamiento de interrogantes y obstáculos de base a la realización concreta de la novela histórica en México: todo ello condujo a una redefinición de la función social de sus textos, tanto como a la reformulación de las relaciones hombre/tiempo-espacio, condicionando inexcusablemente un replanteamiento de la concepción y realización ético-estética de la Historia.

Así, creo que la novela histórica del siglo XIX contribuyó no a justificar ni a validar el origen de un modelo nacional, sino a crear y a explicar ese proyecto nacional. Ante la inexistencia, al término de las guerras de independencia en 1821, de una propuesta

²⁵ R.G. Collingwood, *op. cit.*, p. 88.

²⁶ Las academias literarias del siglo XIX en México, según Carlos González Peña, dieron un impulso vigoroso a la literatura mexicana, pues contribuyeron al desarrollo de la generación más activa --política y literariamente hablando-- de ese siglo. Su importancia radica también en las tendencias literarias que en ellas se expresaron: aunque en su seno se manifestaron las corrientes clásica y romántica, se produjo un fenómeno fundamental para el futuro de las letras mexicanas: la tendencia a la mexicanización de la literatura (Véase Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, *op. cit.*, pp. 139 y ss.).

Existe la necesidad de un estudio sistemático de las academias en México, con el fin de captar en su justa dimensión los alcances, límites y contradicciones de la literatura mexicana del siglo pasado.

sociocultural definida que implicara una real autonomía del modelo hispano que asumían los conservadores, muchos mexicanos se dieron a la tarea de buscar un sistema organizativo para el país recién liberado, situación que favoreció la configuración de las más diversas imágenes de esa posibilidad estructural y significativa de orden. En esta labor creativa colaboró la novela histórica mexicana, al proponer siempre y en todas sus manifestaciones un modelo interpretativo que se revela como una posibilidad para organizar y valorar al mundo.

La apropiación de la novela histórica por la tradición narrativa mexicana también supuso otro problema para el género, ahora referido al carácter multiforme del objeto de la representación ético-estética, la Historia. Y es que la Historia se presenta no como un proceso significativo en evolución, sino como diversas experiencias colectivas correspondientes a igual número de organizaciones socioculturales que, por determinantes contextuales, han tenido una existencia independiente y, cuando se han intersectado, sus relaciones han sido tensas y conflictivas, al querer cada sistema subordinar a los otros y encabezar la jerarquía valorativa. La novela histórica en México se enfrenta, pues, a una Historia nacional que se está haciendo --como constructo racional-- y que, según las etapas de su definición, elabora nuevas imágenes históricas. Por esta razón, el subgénero se ve obligado a articular complementaria y contradictoriamente el pasado precolombino pero también el pasado colonial, aunque retoma y erige en objeto de la representación artística la época independentista --1810- 1820--; a esta diversidad histórica hay que sumar la experiencia de la Intervención Francesa (1862- 1867). Es así como la historia y la cultura de México se revelan como un conjunto de fenómenos multiforme y asistemizado, ante el cual la novela histórica creará ciertos modelos organizativos e interpretativos que se establecerán como verdaderas

²⁷ Véase *infra*, p. 28.

propuestas ético-estéticas de significación del mundo.

Como se intentará hacer ver a continuación, estas problematizaciones de fondo condujeron a un planteamiento y elaboración muy particular la noción de Historia que, me parece, son distintivos de la realidad mexicana e hispanoamericana; al mismo tiempo, condicionaron el desarrollo de específicos mecanismos de realización artística en la novela histórica del siglo XIX.

Derivado de la multiplicidad de Historias, de posibles orígenes nacionales --todos ellos validados individualmente por la propuesta de organización en el poder en ese momento; al final, todos ellos integrados en la síntesis significativa a la que se llama Historia y cultura nacional--, el proceso histórico, la Historia de México se revela como la sucesión y superación de distintos procesos de organización sociocultural. A diferencia de la concepción hegeliana de la Historia como proceso en evolución espiral --el referente obligado, quíerese o no, por ser el modelo sujeto a replanteamiento--, la Historia mexicana se articula como la suma de realidades históricas, cuyos elementos y relaciones tenían una operatividad y significación anacrónicas y desfasadas, no necesariamente correspondientes al conjunto de imágenes y representaciones que daba una existencia significativa a la realidad de ese momento. Es decir que en la Historia en México no se establecían relaciones o conexiones causales o lógicas entre los diversos modelos del mundo que se sucedían o coexistían en la realidad a significar; en cambio, se instituían inconexiones tajantes que implicaban la descalificación y la superación significativa y valorativa de un modelo por otro, transcendencia de esquemas que se explicaba y justificaba por la visión del mundo que encabezara la jerarquía matriz de significaciones históricoculturales. Dicho de otra manera: en el (los) pasado (s) diverso (s) cobra validez significativa el presente por superación, negación y oposición. Allí, en ese

mismo pasado, estaban los elementos que lo descalificaban y clausuraban significativamente como un particular modelo del mundo, que no establecen una relación o conexión causal pasado/presente, sino que posibilitan la significación del presente como superación y ruptura trascendental del pasado. Esta superación y esta ruptura tienen por condición la negación de todo principio causal. En este sentido, se reconocían los mundos precolombino y colonial, pero considerándoseles modelos del mundo ya trascendidos; otro tanto sucedería con el mundo afrancesado de la Intervención.

Pero la Historia como superación trascendente de esquemas y modelos del mundo, como ruptura trascendental que tácitamente ha establecido el presente mexicano con su (s) pasado (s), es producto también de una actitud creadora o, para evitar cualquier subjetivismo, de una actitud propositiva, que es la intención subyacente a todo proceso de significación en el México decimonónico. Así, crear o proponer un modelo discursivo del mundo supone subsanar un vacío existente ya sea por desconocimiento o por oposición: dada la ingenuidad que implica la primera opción explicativa --"crear", "proponer" desde la diversidad revela una autoconciencia de dicha condición--, el hecho de concebirse cada esquema organizativo y significativo del mundo como una creación, como una propuesta, revela la descalificación de los otros elementos, de los otros procesos de la diversidad. En este sentido, no es que los liberales desconocieran el modelo sociocultural conservador de raigambre colonial, sino que, por el mismo hecho de conocerlo, su planteamiento lo descalifica y lo considera superado; no es que los liberales rechacen la Historia y la cultura precolombina sino que, por reconocer y asumir los abismos que median entre esa organización del mundo y la suya propia, la consideran como un estadio inconexo y superado por su propuesta; no es que los liberales

desconozcan la pervivencia de elementos del modelo cultural francés sino que éste, como totalidad significativa, se considera superado por su proyecto triunfante.

Pese a todas estas implicaciones epistémicas, tanto la Historia de México --el objeto ético-estético de la novela histórica-- como los narradores mexicanos --los sujetos reales de la enunciación--, seguían designándose "románticos". Lo anterior puede radicar en el hecho de que la intención gnoseológica siguió siendo la misma: hay una conciencia o sentido histórico que obliga a una comprensión y explicación determinadas del pasado --o de los pasados-- que es producto de las acciones de individuos que han podido articular y proyectar el sentido de su época; se revelan de esta manera los valores y las motivaciones del espíritu colectivo... A los que supera y clausura un modelo organizativo-explicativo del mundo.

La exposición hecha hasta aquí, creo, es particularmente importante pues permite ubicar el problema del trabajo y desarrollar una propuesta que permita su resolución: la noción de Historia manejada en México durante el siglo XIX implicó una reformulación de la poética narrativa del género. Desde la perspectiva semiótica que guía el desarrollo de este texto, *poética* refiere a una noción explicativa que supone que la configuración concreta de toda obra se basa en el establecimiento de una relación dialógica-dialéctica con la tradición literaria --como acervo histórico funcional de formas narrativas y géneros discursivos. Gracias a esta relación, las estructuras significativas que posibilitan su composición textual --otra vez: las formas narrativas y los géneros literarios-- se sujetan a un proceso de refuncionalización, de generación de nuevos sentidos, que permite que los elementos básicos del relato --narrador, personajes, tiempo-espacio-- adquieran una configuración y un significado propios --"originales", se diría también desde una postura romántica--, para una mejor

expresión de las problemáticas planteadas²⁸.

Por las consideraciones anteriores, entonces, puede decirse que la novela histórica mexicana dejó de ser la transcripción de una memoria o crónica rara o curiosa que le permitía al lector moderno reconocerse en los esquemas valorativos del pasado, como sucedía en los textos de Alejandro Dumas o Eugenio Sue²⁹, para configurarse como un *testimonio ético-estético de la Historia*, como podrá advertirse en las obras de Justo Sierra O'Reilly, Juan Díaz Covarrubias, Juan Antonio Mateos o Victoriano Salado Álvarez.

Puede definirse el *testimonio* como la descripción y explicación de acontecimientos y sucesos históricos y culturales que le constan al narrador, pero en los que no necesariamente tiene un papel protagonista. Dicho de otra manera, el testimonio es la relación directa de una serie de hechos de los que tiene prueba fehaciente un hablante básico, que incluso él ha experimentado, pero en los que su actuación no es la principal, no es el cauce de los valores

²⁸ Si bien *poética* es un término que puede advertirse desde las primeras reflexiones sobre la literatura en Occidente --se encuentra ya en los tratados de Aristóteles y Horacio--, su conceptualización a lo largo de la historia ha sido objeto de diversos planteamientos: desde filosóficos --Kant, Sartre-- hasta lingüísticos --Jakobson--, pasando por formulaciones antropológicas y culturales --Levi-Strauss, Bachelard.

Dentro de esa diversidad de percepciones, ha sido la de la semiótica literaria rusa la que me ha ofrecido mayores posibilidades de trabajo. Y es que, si bien su objeto es una tradición literaria ajena --la literatura rusa--, sus planteamientos tienen la capacidad de adecuarse a nuevas realidades literarias y culturales --la mexicana, en nuestro caso--, permitiendo captar y proponer una explicación plausible. Debo señalar, aunque sea brevemente, que esa capacidad de adecuación de los postulados de la semiótica rusa reside en mucho en el estudio diacrónico del hecho literario como signo enunciado.

Para una mayor problematización del concepto, véase Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 1989; Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert. Istmo, Madrid, 1989.

²⁹ Recuérdese que en su desarrollo en Europa, la novela histórica tenía perfectamente definido y delimitado su objeto --la historia de la Edad Media-- y la concepción de su objeto --la historia como proceso espiral. Por tal razón, la memoria y la crónica, sus formulaciones por antonomasia, son las que mejor permiten el establecimiento de la causalidad pasado/presente.

que rigen al microcosmos. Pese al esquematismo de estas consideraciones, el testimonio asume y expresa de manera decidida la intención comunicativa/cognoscitiva subyacente en la realización de su discurso, pues el narrador es consciente de la intermediación ético-estética que desempeña entre una realidad específica y un lector/receptor específico también³⁰. Pero, sobre todo, el testimonio se revela como un fenómeno discursivo concreto que trasciende al objeto que motiva su realización textual, cuando se configura como una posibilidad de organización y significación para una imagen del mundo informe y amorfa. Estas características y funciones del testimonio, si bien distintivas del género, creo que están en relación estrecha con la tradición cronística que condiciona a la narrativa mexicana e hispanoamericana, pues, como veremos más adelante, los humanistas de la Colonia establecieron una homología conceptual entre novela y crónica que determinó muchas de las funciones significativas, estilísticas y composicionales del género novelesco en nuestro contexto, la primera de ellas, el afán por organizar y sistematizar la realidad política caótica que se vivía³¹.

Así, el testimonio se manifiesta como un indicio significativo que asume un doble papel y significación: por un lado es una modalidad genérica; por otro, es la afirmación o creación de un significado posible. Como modalidad genérica implica una formalización discursiva específica, pues supone el establecimiento de una particular relación significativa entre los elementos básicos del relato, narrador, personajes, tiempo-espacio. En el centro del

³⁰ Particularmente interesante e ilustrativo para la comprensión cabal de la literatura decimonónica es la configuración y el papel que desempeña el lector ideal dentro de los textos. Su estudio revelará, seguramente, indicios que permitan complejizar y reconocer los límites y alcances de la tan manida función didáctica de la literatura, tan mencionada como lugar común pero tan escasamente desarrollada como objeto de estudio.

³¹ Véase. *infra*, II.1.

esquema de significación testimonial, se ubica como núcleo irradiador de sentido --de orden y significado-- la configuración particular de las relaciones narrador/tiempo-espacio, a la que subyace una firme intención comunicativa/cognoscitiva. Lo que distingue esa configuración como la relación dominante de la modalidad discursiva testimonial, es, precisamente, la intención deliberada de informar sobre el desarrollo y significado de unos sucesos determinados temporal y espacialmente; pero también --y está implícito en la lógica de la consideración anterior-- es distintiva del testimonio la intención del narrador por presentar y realizar discursivamente su propia interpretación de los hechos que está condicionada temporal y espacialmente. Se establece, así, un acto comunicativo/cognoscitivo que implica, por un lado, una conciencia del material histórico trabajado; a la vez, una autoconciencia del narrador como sujeto de la enunciación y como sujeto de una intermediación significativa.

El narrador que ofrece el testimonio sabe que éste es una formalización artística de la Historia, de un tiempo-espacio histórico, pues sus construcciones composicionales y valorativas están supeditadas a hechos y a acciones que se le imponen significativamente; asimismo, es consciente de su papel como sujeto de la enunciación y de la intención comunicativa/cognoscitiva implícita, pues reconoce y asume explícitamente el imaginario cultural que condiciona su producción discursiva y el horizonte de expectativas que rige su recepción inmediata: así lo revelan la gran cantidad de ensayos que publicaron los autores a manera de artículos periodísticos o de prólogos de tantos textos del siglo XIX --nunca suficientemente bien estudiados ni valorados--, en los que expresaban estas consideraciones³².

³² Véase Fernando Tola de Habich (comp.), *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*. UNAM-Universidad de Colima, México, 1987; José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno* vol. 1. Fondo de Cultura Económica, México, 1995; Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Escritos de literatura y arte* 3 vols. Sep, México,

Todo ello indica que el testimonio es una modalidad genérica que da una manifestación concreta al afán ético-cognoscitivo que busca mostrar la evidencia que apoya o refuta un hecho o actitud determinada, acto intencional que implica la creación y afirmación de un significado, de una posible significación del mundo.

Gracias a la dominante estructural del testimonio, es decir a la particular relación narrador/tiempo-espacio como matriz de significación, puede advertirse que se busca resignificar un fenómeno o imagen o signo ya existente de la realidad, lo que se valora y se erige como un acto de creación y afirmación de significados³³, al revelarse el signo original como una entidad clausurada e intrascendente significativamente. Más importante es el hecho de que esa resignificación es producto de la acumulación y presentación de evidencias materiales e intelectuales --o, mejor dicho, "racionales", para evitar la jerga legal-- que realiza un sujeto, el narrador, en un acto de conciencia --otra vez-- de la condición crítica y analítica de su objeto ético-estético, la Historia; pero, sobre todo, consciente de su propia función y responsabilidad histórica y cultural como creador de un significado, de un modelo explicativo, de una posibilidad interpretativa del mundo, pues se reconoce y se asume como el depositario y expositor del progreso histórico y cultural que en su contexto concreto está identificado con una ideología definida: el liberalismo. Con esto, el testimonio en la novela histórica mexicana del siglo XIX se manifiesta como el cauce discursivo más plausible para definir y articular una Historia y una cultura nacional, desde la base epistémica de la Historia como superación y ruptura trascendente.

1988; Jorge Ruedas de la Serna (comp.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. UNAM, México, 1996.

³³ Véase *supra* p. 9 y ss.

Ahora bien, el testimonio, para poseer un carácter propositivo real que soportara su esquema significativo, debía apoyar sus evidencias en fuentes con una verosimilitud y credibilidad institucionalizadas dentro de la cosmovisión romántica. Esas fuentes se encuentran en la investigación histórica, como actividad racional y creativa; la otra fuente estaba en la biografía, como relación de los hechos y valores de un individuo o de una colectividad individualizada. Ambos modos de representación se conjuntan y permean al testimonio, pues son las dos modalidades --paradójicamente complementarias en la escritura-- que se asumen en la presentación de evidencias sobre un fenómeno signico determinado.

El *testimonio histórico* fue la primera modalidad que singularizó la forma que nos ocupa. Se caracteriza por configurar explícitamente al narrador como un investigador histórico, el que se enfrenta al inmenso panorama de la Historia como al archivo de signos por refuncionalizar, por re-crear. En este sentido, ese narrador-investigador realiza un proceso de selección y reelaboración de imágenes-signos --que, como ya se anotó, es el mecanismo funcional de la Historia--, mismo que revela, por un lado, la conciencia y responsabilidad del narrador respecto del material con el que trabaja y de la construcción signica que articula condicionado por su imaginario cultural; pero, por otro lado, muestra su predisposición al debate como indicio ético-estético de la realización de la Historia que se asume en el sentido de creación y ruptura trascendental.

Así, el narrador-investigador histórico elegirá como su material sólo aquellos sucesos de la (s) Historia (s) que hayan tenido una formulación lingüístico-discursiva previa y que, por oposición, evidencien lo plausible de su comprensión-explicación de la realidad. El debate se revelará, precisamente, en esa intención por discutir, por polemizar con un enunciado anterior que soporta una específica y opuesta imagen del mundo instituida, y frente al cual su

propio modelo del mundo, su propio esquema interpretativo-significativo, implica una superación y ruptura trascendentes que suponen una organización y valoración más plenas, carácter derivado de la vigencia y supremacía de los valores y representaciones que rigen al proceso de significación.

Tanto la investigación histórica y el debate como su intención y realización ético-estética, apoyan todas aquellas evidencias que, por la verosimilitud y credibilidad que supone el trabajo crítico y analítico con la Historia, instituyen al testimonio como un acto racional, comprensivo y explicativo de creación y afirmación de un significado. Al mismo tiempo, tales modalidades e intenciones insertan al testimonio dentro del proceso de definición y consolidación de la Historia y la cultura de México, al revelarlo como el cauce que conduce a la articulación concreta de un signo que valida una específica imagen del mundo dentro de un proceso de significación mayor.

Así, la novela histórica se muestra, en mayor o en menor grado, como producto de una documentación e interpretación biblio-hemerográfica particular. Esta configuración del narrador y del discurso novelesco estaba plenamente asumida en el desarrollo del género en Europa y muchos de los textos se ofrecen al lector como hallazgos curiosos, producto de la actitud histórica diletante de algún narrador que, a través del entretenimiento, concientiza a un lector sobre su devenir histórico: la obra de Alejandro Dumas, Eugenio Sue y Víctor Hugo así lo indican. Sin embargo, en la tradición narrativa mexicana decimonónica, el narrador como investigador histórico se revela como una configuración ético-estética con una intencionalidad comunicativa-cognoscitiva deliberada que señala e instituye ese afán por debatir, por instituir en el horizonte de expectativas del lector un nuevo sentido trascendente de la Historia. Al menos así lo muestran en sus textos Ignacio Rodríguez Galván, Justo Sierra

O'Reilly, Vicente Riva Palacio, Pascual Almazán, Eligio Ancona, Cresencio Carrillo Ancona, Irineo Paz, entre otros.

Junto a esta forma coexistió la modalidad del *testimonio biográfico*, discurso que apoya sus evidencias sobre un hecho histórico determinado en la experiencia individual del que narra o en la apropiación de su discurso individual por un narrador segundo, lo que da al enunciado la forma del relato en marco o de la biografía. El testimonio biográfico, como realización discursiva, posibilita una organización ético-estética del mundo que da cauce a la comprensión y explicación colectivas, pues sobre la base del discurso de un narrador básico como la entidad generadora de una totalidad significativa, se orchestra una gran variedad de enunciados e interpretaciones. La credibilidad de las evidencias que ofrece el testimonio biográfico para definir un significado o modelo determinados, deriva de la apropiación que hace la voz narrativa del discurso de Otros. Sus evidencias son, precisamente, las expresiones significativas colectivas múltiples que provoca un fenómeno histórico y cultural, ya que la verosimilitud de las interpretaciones propuestas por el narrador proviene de su capacidad para integrar de manera lógica una diversidad discursivo-valorativa y realizar una síntesis significativa correspondiente.

La modalidad del testimonio biográfico fue particularmente productiva para la novela histórica mexicana del siglo XIX. Esa diversidad de enunciados introdujo también una amplia gama de formulaciones lingüístico-discursivas: cada una de ellas, en cuanto realización de valoraciones diversas que provoca un signo, se integra al discurso textual con sus particularidades expresivas. Con todo, es pertinente señalar que esas peculiaridades se resemantizan en el contexto de la obra, pues la intención autoral básica que articula su interpretación los inserta en un contexto significativo que les otorga un nuevo sentido y

función. No debe olvidarse que el acto de apropiación de esos enunciados puede dotarlos de un acento irónico, paródico, trágico, así como de una función en pro o en contra de la posibilidad significativa del texto: todo depende de la carga epistémica e ideológica que rijan la configuración y relaciones con los Otros y sus enunciados.

Lo que subyace en la apropiación del discurso de Otros en el testimonio biográfico es, como en el testimonio histórico, la concepción y adopción del debate como motor creador/reformador de la Historia. Y es que se discute y polemiza con otro enunciado que sustenta una valoración e interpretación opuestas, frente a las cuales se acumulan y sistematizan las evidencias de la más diversa índole --en algunos casos, hasta del testimonio histórico--, para así descalificar, superar, romper trascendentalmente con el modelo significativo que propone el primer enunciado.

Si bien en sus primeras etapas la novela histórica en México asumió exclusivamente la forma del testimonio histórico, a partir del renacimiento literario de 1868 --el que impulsó Altamirano desde las páginas del periódico el *Renacimiento* y con las conferencias y discursos del Liceo Hidalgo-- no sólo coexistieron ambas modalidades del testimonio, sino que el testimonio biográfico se configuró como la modalidad dominante. Ello coincidió, no casualmente, con esa tendencia a la mexicanización de la literatura³⁴ que se manifestaba concretamente en la presencia de las voces populares, en la presencia literaria de sus valoraciones y expresiones, se consideraba ya desde entonces. De esta manera, el testimonio biográfico también introduce la novela histórica dentro de ese proceso de formación de la Historia y la cultura de México, al reconocer que la diversidad, que la heterogeneidad es su impronta.

³⁴ Véase *supra* nota 8.

La Historia como objeto de la representación artística de la novela histórica mexicana del siglo XIX encontró en el testimonio y sus modalidades la formalización ético-estética que le permitía realizarse como un signo, como una posibilidad organizativa-interpretativa del mundo. Sin embargo, al testimonio le faltaba el elemento que lo peculiarizara significativo y significativamente --diferenciándolo de sus manifestaciones en otras propuestas ético-estéticas-- y que lo configurara como el elemento dominante en la poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX. Ese elemento lo encontró en el mito. La expresión de su poética fue, precisamente, la Historia como testimonio mítico en la narrativa histórica de México.

La bibliografía en torno al mito es muy extensa³⁵. Son también muy diversas las disciplinas y perspectivas desde las que se le estudia. Existe un número casi infinito de trabajos antropológicos, sociológicos, psicológicos, religiosos, que lo describen y explican ya como un modelo organizativo, ya como un estadio de la evolución del pensamiento, ya como una proyección subliminal del carácter y condición de una colectividad, ya como la expresión de una verdad básica; dichas consideraciones son articuladas desde varias perspectivas: estructuralista, positivista, psicoanalítica o fundamentalista. Pese a las diferencias significativas que impone el área de trabajo y el sustrato gnoseológico específico, hay un común denominador en las reflexiones anteriores y está referido a la consideración del mito como una estructura, como un esquema, como un conjunto que predetermina las relaciones y

³⁵ Aunque ese listado es amplísimo, prefiero citar sólo aquellos textos con los que dialogo específicamente, refiriendo a la bibliografía final para el conocimiento de los demás. Véase Merciea Eliade, *El mito del eterno retorno*, trad. Ricardo Anaya. Planeta, México, 1983; Claude Levi-Strauss, *Mitológicas*, trad. José Rosa. Alianza Editorial, Madrid, 1979; Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, trad. Gregorio Ortiz y Jaime González. Alianza Editorial, Madrid, 1976; Augusto Comte, *Curso de filosofía positivista*, trad. Francisco Larroyo. Porrúa, México, 1978.

funciones de los elementos que lo integran, fijando así temporal y espacialmente una significación particular.

Sin embargo, creo que la noción de mito rebasa esa identificación restrictiva con el concepto de modelo, de estructura, para revelarse como una significación o carácter epistémico que determina en un signo una valoración, una manera de comprenderse y explicarse a sí mismo como fenómeno individual y como elemento participante en un proceso mayor. Y es que toda episteme, todo carácter de existencia, supone que a cada signo dador de sentido a la realidad, le subyace una particular combinación de cualidades que integran un conjunto de características configuradoras de su naturaleza y su situación con respecto de los demás signos. Es decir que todo un sistema valorativo y funcional determina la configuración concreta de un signo, pues éste asume el papel, los nexos y condiciones de relación a que está sujeto como elemento de un proceso mayor de redefinición y/o creación de significados, independientemente de que en otro nivel de ese mismo proceso se impregne de una carga ideológica específica que como signo también expondrá y que determinará la configuración de sus Otros y de sus relaciones con los otros³⁶.

Así, desde mi perspectiva, el mito se revela como un sustrato epistémico, como un carácter de existencia, pues determina y propicia la articulación específica de las relaciones que conforman a un signo, a una relación signica, a una totalidad significante y significativa, particularidad reconocida por los estudiosos, quienes señalan que “el mito [...] constituye un

³⁶ Recuérdese que todo proceso de significación está enmarcado dentro del esquema mayor denominado *imaginario cultural*. Allí, las imágenes amorfas inician ese proceso asumiendo una carga epistémica, después una ideológica y por último una forma que les otorgue una existencia concreta.

concepto de relaciones de los humanos frente a sus experiencias y frente al mundo”³⁷. Esta noción del mito como carácter se revela incluso en la función adjetival y calificativa que desempeña dentro de la frase: la cosmogonía cristiana es un mito, la teogonía griega es un mito, el tiempo mítico, el testimonio mítico.

El *mito*, como sustrato epistémico, se caracteriza por ser aquella condición cualitativa que supone el establecimiento de unas relaciones significantes y significativas fijas del signo, tanto en su configuración particular como en sus relaciones con otros, lo que lo conforma como una entidad inamovible y monolítica, valorativa e interpretativamente clausurada. Esta característica del mito creo se da por el hecho de que su significación articula realmente el código de valores de un tiempo-espacio que se reconoce a sí mismo como único, como original, cancelando --o negando-- la existencia y validez significativa de fenómenos y procesos regidos por visiones del mundo pertenecientes a tiempo-espacios diferentes; por esta razón, se dice que su explicación se centra en “un suceso ocurrido *in illo tempore* [... para] representar [de esta manera] la historia ejemplar de la comunidad que lo ha conservado”³⁸.

Como derivado y yuxtapuesto a esta consideración, el mito se muestra como una imperante cualitativa que revela a un signo y a sus relaciones como la sustitución e imposición unilateral de un significado específico. El carácter mítico no concibe al cambio como matriz generadora de organización y sentido, ni mucho menos consigna, entonces, el establecimiento de conexiones causales entre los elementos, como los mecanismos que posibilitan la integración de un proceso de largo alcance, sino que, obviando interrogantes y relaciones que

³⁷ Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, trad. Wolfgang J. Wegscheider. Paidós, Barcelona, 1999.

³⁸ Merciea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, trad. Ricardo Anaya. Planeta, México, 1986, pp. 360 y ss.

están fuera de su esquema cognoscitivo, establece y asume su propia propuesta organizativa y valorativa como la única posibilidad de acceso concreto a la realidad, en un acto de clausura significativa doble: tanto para sí pues no concibe la menor variación de sus relaciones como signo, como para los demás signos, a los que descalifica y les niega con eso valor y trascendencia significativa concreta.

Este signo clausurado se mantiene vigente gracias a las estrategias concretas que renuevan su institucionalización como propuesta signica: de esta manera, se dice, el mito cumple una realización ritual. Sin embargo, vista como una posibilidad significativa más en medio del amplio espectro de posibilidades de significación del mundo, la clausura mítica se revela entonces como un acto de imposición y sustitución de sentido: que el mito conciba sus relaciones valorativas como las únicas con existencia concreta posible no niega el hecho de que ese modelo sea uno más entre muchos, uno más en el amplio conjunto de imágenes y representaciones de la realidad que se llama “imaginario cultural”. Esto supone varias cosas: primero, la imposición unilateral de una lógica y unos valores, pues el carácter de existencia mítico implica asumir y desarrollar la constitución de un fenómeno como una entidad absoluta que, por ese carácter totalizador --fuerza es reconocerlo: también es arbitrario--, subordina o, más exactamente, niega y/o descalifica la existencia a otras posibilidades significativas, a otras relaciones signicas. Al mismo tiempo, esa imposición implica sustituir un sentido por otro, pues el carácter mítico desplaza las otras significaciones existentes --por descalificación y negación, otra vez--, al no concebir la diversidad ni mucho menos la coexistencia de diferentes signos.

Lo anterior, como se ha insistido, se debe a que, independientemente de su noción/función totalizadora del mundo, el mito es sólo una relación lógica y valorativa más

entre muchas otras. Por eso es posible que junto --¿o desde?-- al pensamiento teogónico antiguo, exista el pensamiento racional de Platón y Aristóteles; que junto --¿o desde?-- a los dogmas cristianos, se configuren los esquemas lógicos de Santo Tomás de Aquino y René Descartes; que junto --¡¡desde!!-- el pensamiento socialista, se articule --se regrese-- al esquema capitalista. Por eso es posible también que desde la diversidad históricacultural de México e Hispanoamérica, se exprese un testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX. Y es que, ante la heterogeneidad existente de tiempo-espacios correspondientes a sistemas organizativos y valorativos distintos, la novela histórica buscó mitificar, negar, descalificar y cancelar esquemas de significación epistémica e ideológicamente diferentes al suyo, de corte liberal, todo en aras de definir y consolidar un proyecto y una identidad nacional... Esto se logró de manera relativa, pues aunque la existencia de aquellos signos continuó manifestándose y erigiéndose como una posibilidad interpretativa de la realidad, fue con una existencia marginal y subrepticia.

Dentro del esquema explicativo que se ha planteado y desarrollado hasta aquí, el carácter de existencia mítico se revela, paradójicamente, como producto de una actitud contestataria. Una vez inserta la existencia mítica en medio de la inmensa diversidad signica, ella por fuerza se define y configura como un conjunto valorativo funcional específico ante el Otro --los demás signos y sus caracteres--, con lo que "responde", "contesta" de una manera particular a las relaciones y significaciones que le impone aquel proceso totalizador y aglutinante dentro del cual se ubica y al que se denomina cultura. En otras palabras, la configuración mítica y sus características son siempre una respuesta alternativa de significado --o propuesta o posibilidad, si se prefiere-- a otras relaciones y razones de existencia, pues la

definición y establecimiento de toda relación signica se da siempre por contraste, como condición necesaria.

Esta condición contestataria de la existencia mítica revela también una actitud monológica --subyacente o implícita, por lo demás, a su imposición/sustitución de sentido--, pues no sólo no concibe digamos ya la transformación dialéctica, sino que ni siquiera supone el menor nexo con otros signos. El monologismo, entendido como aquella actitud que cancela todo diálogo y el subsecuente replanteamiento del esquema organizativo y de valores tanto suyo como de los demás, está en la base de toda respuesta mítica, pues explica el establecimiento de una relación única e indisoluble entre significante y significado, así como la existencia de un signo o relación signica también única ³⁹.

Es perfectamente lógica y coherente esta actitud monológica dentro del particular sistema significativo que es la novela histórica mexicana. Esta, como una articulación signica más del imaginario cultural liberal decimonónico --la más compleja, como metatexto que es--, no concebía el diálogo con el enunciado conservador, pues ambos se sustentaban en relaciones con el Otro --con la Historia y la cultura colonial, independentista e intervencionista-- epistémicamente diferentes: mientras los conservadores visualizaban la continuación y desarrollo reformados del modelo histórico y cultural hispano, los liberales, en cambio, intentaron crear algo nuevo y sin nexos con esos modelos, pues su seguimiento

³⁹ *Monologismo* es un término que alude a aquella relación del narrador con el Otro --sea este el personaje, el tiempo-espacio, la tradición literaria, la tradición cultural, etcétera-- consistente en cancelar toda posibilidad de diálogo. Es decir que el concepto refiere a la adopción de una sola lógica valorativa que se erige a sí misma como la única posibilidad de significación del mundo.

Es pertinente señalar que tal aserto funciona tanto en el nivel estilístico como en el composicional de un texto literario, pues las instancias dialogantes dentro una obra artística pertenecen a órdenes diferentes.

anularía o desmentiría la independencia. De ahí, precisamente, el monologismo mítico: primero, y así lo prueba la novela histórica mexicana del siglo XIX, como una manera de validar la propuesta liberal del mundo y, por oposición, invalidar la del oponente conservador; luego, y así lo demuestra el desarrollo histórico y cultural del México contemporáneo, como una forma de justificar la permanencia del modelo liberal como el dominante en nuestro mundo⁴⁰.

Este significado y función del mito es una constante en la Historia de la cultura y del pensamiento. Sin embargo, se comprende y se explica más lógicamente en la época moderna, analítica y racional, pues, despojada de todo aquel carácter ritual y sacro que tenía en la antigüedad, la existencia mítica se revela como un mecanismo posible para resignificar y, posteriormente, institucionalizar un específico modelo interpretativo, organizativo y valorativo del mundo, dentro de una realidad diversa y heterogénea. Es así como funciona el mito en la novela histórica mexicana del siglo XIX: como una estrategia artística que crea e intenta instituir una imagen específica de la Historia y de la cultura de México.

1.2. Diálogo con la crítica de la novela histórica (crítica a la historiografía de la novela histórica)

Cuando debido a imperantes analíticas buscamos el apoyo o las referencias mínimas pertinentes sobre el tema que nos ocupa --la novela histórica del siglo XIX--, la historiografía literaria mexicana nos enfrenta a una situación muy particular: si se habla sobre la nueva

⁴⁰ Por lo demás, vale la pena señalar que esa actitud monológica y contestataria también era asumida por el pensamiento conservador, pues ellos tampoco intentaban siquiera reformular el modelo del mundo que defendían.

novela histórica mexicana --o novela histórica contemporánea--, se considera y se aplica como método comprensivo y explicativo el esquema que Lukács formuló para dar cuenta de la novela histórica clásica inglesa y alemana del siglo XIX; si se escribe sobre la novela histórica decimonónica en México, se asume una serie de consideraciones que aluden sólo a sus peculiaridades temáticas --no compositivas ni estilísticas--, explicándose su realización ético-estética en el sentido de derivación del modelo narrativo europeo. La historiografía literaria mexicana instituye así una concepción muy limitada de la novela histórica en particular, del género narrativo en general, que revela de paso el mecanismo circular y repetitivo que rige muchas de las consideraciones de nuestra historia literaria.

En las primeras historias literarias escritas en México, las referencias a lo que hoy se conoce como la novela histórica eran meras descripciones de los asuntos que trataban los escritores, o bien constituían similares reconocimientos temáticos para ordenar el corpus múltiple y diverso del género novelístico; en la mayoría de los casos, ambas intenciones se juxtaponen y complementan, como sucede en los clásicos textos historiográficos de Carlos González Peña, Julio Jiménez Rueda y Luis G. Urbina, y los no tan conocidos de Juan B. Iguíniz, Concha Meléndez y Arturo Torres Rioseco. En esos textos no se problematiza, ni siquiera se postula la existencia de la novela histórica como subgénero específico, sino que se explica el desarrollo de sus temas como "largos y copiosos [... de corte romántico, pues] todo lo idealizan, y casi no hay figura que en sus manos conserve traza de barro terrenal"⁴¹; y se reconoce, asimismo, que están inspirados "en nada artísticos modelos como Dumas y Sue"⁴².

⁴¹ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, op. cit., p. 254.

⁴² *Ibid.*, p. 263.

De esta manera, a los límites que impone la perspectiva biográfica, hay que agregar una interpretación errónea del concepto de *inspiración* --en el sentido de influencia literaria-- pues se concibe que las novelas de temas históricos en México reproducen, copian fielmente, las características de específicos esquemas narrativos europeos, sin considerar la posibilidad de un replanteamiento significativo no ya por condicionantes particulares de la realidad y la tradición cultural y literaria mexicana --esperar esto sería un anacronismo conceptual, pues impondríamos nuestra manera de ver el mundo en un tiempo-espacio histórico y cultural regido por otras relaciones y valores--, sino al menos por el reconocimiento problematizado de una sensibilidad o idiosincrasia propia --esto sí dentro de los márgenes interpretativos y valorativos de las épocas en que se articulan las historias literarias mencionadas. Esto resulta muy sorprendente, más aún cuando algunos de esos trabajos fueron revisados y corregidos por sus autores en los años cuarenta --léase los casos de González Peña y Jiménez Rueda--, obviándose no ya las discusiones de los círculos académicos en torno a la representación artística de la Historia --como sucedía en Alemania, Italia y la URSS--, sino el establecimiento de la novela histórica como objeto específico de la historiografía literaria mexicana.

En 1939, el estadounidense John Lloyd Read había advertido una serie de constantes y correspondencias que delimitaban y unificaban a un grupo importante y considerable de novelas mexicanas del siglo XIX, conformando lo que acertadamente llamó la novela histórica mexicana. Para el estudioso, ese conjunto de obras podían englobarse bajo tal nombre

[if] the term historical novel is used to include prose fiction that attempts a vitalization and interpretation of characters, movements or conditions of epochs that are now past. The purposes of such fiction should not be confused with these of

formal history. While the historian strives to reconstruct a period by sorting his factual materials into a complete record of men's significant actions and into an exposition of the development of social forces and institutions, the historical novelist aspires to bring new life into his characters, permitting them to move, to speak, to love, to hate, to feel again the passions of their day. His work is that of revitalization of both characters and their environment⁴³.

Por principio, debe señalarse la falta de especificidad y de rigor crítico y conceptual que subyace en los términos empleados por el estudioso estadounidense, pues la definición se revela como una argumentación discursiva un tanto imprecisa, que requiere del circunloquio para explicar lo que no puede ilustrar con conceptos. Con todo, hay que reconocer que se establece cuál es el objeto de la representación artística de la novela histórica mexicana, el tiempo-espacio histórico o "las épocas que ahora son pasado", así como la intención ético-estética que mueve a su formalización literaria: "la vitalización e interpretación" de dicha entidad como conjunto de indicios significativos.

Read fija como dominante composicional del género la relación personajes/tiempo-espacio, con la explicación de que se busca dar nueva vida a los personajes y su entorno. El establecimiento de esa dominante revela un acto mecánico y reduccionista que obvia el hecho de que la intencionalidad ético-estética del género está determinada y determina, a su vez, la configuración de una tercera entidad signifiicante y significativa, el narrador, quien selecciona y configura realmente un tiempo-espacio histórico --como construcción literaria--, en donde las acciones y pasiones de los personajes le permitirán interpretar y valorar de una específica forma los parámetros significativos de tiempo y espacio en que se desenvuelven. Por eso puede decirse que en la lógica de la argumentación de Read, el tiempo-espacio y el narrador se revelan implícita y realmente como los generadores de las

⁴³ John Lloyd Read, *The Mexican Historical Novel* (1939). Rusell & Rusell, New York, 1974, p. 2.

vivencias y pasiones genuinas de los personajes, pues gracias a la capacidad del narrador para establecer los elementos y relaciones necesarios que permitan la configuración signífica del tiempo-espacio, los personajes desarrollan sus acciones congruentemente, sobre todo, como acciones trascendentales del presente inacabado, del presente en devenir.

La acuciosa investigación de Read lo lleva a reconocer y establecer dos períodos en el desarrollo de la novela histórica del siglo XIX en México:

The first group is essentially romantic, corresponding to the type developed by Walter Scott but distinctly local "middle ages". Instead of turning to medieval Europe for exotic material, Mexican writers of this type of fiction roughed out characters and institutions of their own dim past. Their hostility to the Spanish regime was still fresh enough to inspire them with a feeling of spiritual kinship with the Amerinds who had been the traditional enemies of Europeans [...] In this same group of romantic historical novel belong them fictional works that deal with colonial times [...]

The second class of Mexican historical novels is that which find its material in the history of the nineteenth century, the epoch in which the authors themselves lived. In some cases the writers themselves had been actors in the dramas they presented. Such works may properly be called novels of contemporary history⁴⁴.

La periodización de Read es lo suficientemente clara y certera como para reconocer y especificar los núcleos temáticos y espacio-temporales de los que derivarán lógicamente las peculiaridades temáticas y composicionales de la novela histórica mexicana decimonónica: la colonia y el siglo XIX. Hay que señalar, sin embargo, que aun cuando intenta mostrar la evolución del género, ese objetivo no se logra cabalmente en el ensayo, pues la perspectiva de trabajo es un híbrido temático/biográfico que hace casi imposible captar las reelaboraciones y refuncionalizaciones que asumen las formas novelescas en la narrativa histórica decimonónica. En este sentido, las consideraciones de Read son esquemáticas y fijas, pasivas, pues no articulan un entramado de los elementos composicionales y estilísticos y de las interrelaciones poéticas que conforman la novela histórica como modalidad específica; desde

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 1-2.

su perspectiva de trabajo, no se estudian ni se problematizan los nexos que ofrecen una visión dinámica y dialéctica de la novela histórica como hecho concreto y como género particular.

Muchos otros estudiosos siguieron el ensayo de Read, refiriéndose a él como una importante fuente bibliográfica. Quizás por eso, sus alusiones al género de la novela histórica obviaban hasta la más mínima definición, como lo muestran en sus trabajos Ralph Warner, Mariano Azuela, José Luis Martínez, Agustín Millares Carlo, José Rojas Garcidueñas, Manuel Pedro González, Alberto Zum Felde. Habría que esperar hasta que John Brushwood publicara *México in its Novel*, para contar una interpretación diferente y un poco más compleja del género --aunque mucho más breve--:

The historical novel is much more indicative of the temperament of the time than the other novels, which are similar to earlier works by the same authors. The historical orientation grew out of intensified national awareness which is not surprising at the moment of triumph of the Reform. The novels contain a good deal of interpretation of history by standards of political liberalism, which was intensified by the militant position of the puros (radical liberals) who found themselves in opposition to the more moderate Juárez as soon as the moment of brilliance was achieved⁴⁵.

Como bien puede advertirse, las consideraciones de Brushwood se emiten desde una perspectiva historicista, que encuentra mucha de la significación de las obras y del género en la función que tienen en su contexto históricocultural inmediato. Atendiendo a este sustrato cognoscitivo, es legítimo decir que el estudioso estadounidense ofrece realmente pautas significativas que pueden conducir a una interpretación más cabal de la complejidad de la novela histórica mexicana del siglo XIX, al reconocer y validar sus realizaciones textuales como productos de la ideología liberal. En efecto, muchas de las manifestaciones literarias decimonónicas tenían una intención ético-cognoscitiva determinada por tal postura ideológica, lo que a su vez condicionaba tanto la elección del objeto de la representación artística --es

⁴⁵ John Brushwood, *op. cit.*, p. 95.

decir, el momento histórico específico a literaturizar--, así como la interpretación y valoración de los asuntos desarrollados dentro de sus parámetros históricos y culturales de tiempo-espacio.

Sin embargo, pese a lo ilustrativas que son, debe reconocerse una vez más y aun con temor de ser repetitivos, que estas consideraciones historiográficas sobre la novela histórica no atienden ni tangencialmente siquiera sus particularidades compositivas y estilísticas. Se pasa por alto toda referencia a la construcción artística de la novela histórica como articulación de formas y relaciones de significación que manifiestan una nueva posibilidad interpretativa y organizativa del mundo, para comprenderla y explicarla sólo por la función pragmática que desempeñó en su entorno inmediato, sin parar mientes en el hecho de que éste, sujeto a la dialéctica del presente inacabado y en devenir, replanteará sus elementos y relaciones, entre ellos la función histórica y cultural del texto. Así, el texto trascenderá entonces esos límites, al revelarse como un indicio signifiante y significativo de un momento determinado en el proceso de la tradición literaria y cultural, capaz de exhibir un modelo específico de organización y sentido que posibilitó la existencia continua de imágenes del mundo que ha desembocado y conducido al presente inacabado, al presente en devenir.

Desde mediados de la década de los años setenta a la fecha, sólo se han publicado dos historias literarias: la de Eva Lydia Oseguera de Chávez y la de Emmanuel Carballo. Ambas continúan con la inercia repetitiva de las consideraciones hechas por la tradición historiográfica precedente, ofreciendo pocos datos y sugerencias para la comprensión y estudio de la narrativa mexicana, en general, y de la novela histórica mexicana del siglo XIX, en particular. Por eso, un estudio puntual de las consideraciones historiográficas referidas a la

novela histórica mexicana del siglo XIX, sería un trabajo agotador y poco fructífero, pues todas ellas reproducen las pautas interpretativas señaladas hasta aquí.

* * *

Si bien la novela histórica sintetiza una serie de características estilísticas y composicionales que la definen como un modelo literario-cultural específico y concreto, es indudable también que muchas de esas peculiaridades son producto de perspectivas y actitudes que dimanen de la novela como género moderno, en un esquema que genera y articula las más diversas posibilidades de realización. Y es que el carácter de género literario específico que tiene la novela moderna alude no tanto a los mecanismos de realización⁴⁶, sino al establecimiento de relaciones epistémicas y gnoseológicas específicas entre el hombre y su objeto: entre el hombre y el hombre, la sociedad, la naturaleza, la cultura y el tiempo.

Se ha asumido como un lugar común dentro de la reflexión y discusión académica, calificar a la novela como un género "moderno", estableciéndose una relación sinonímica entre modernidad y surgimiento reciente. Así, como doscientos o trescientos años no son nada en la inmensidad temporal, se fija un origen para la novela moderna en textos de los siglos XVII y XVIII --*El Quijote*, de Miguel de Cervantes, *Eloísa*, de Samuel Richardson, *Fausto*, de Goethe, entre otros--, y se aduce, como gran logro explicativo, que la preocupación del nuevo discurso literario gira en torno a la construcción profunda y humana de los personajes⁴⁷.

Indudablemente, las relaciones y explicaciones anteriores son concebidas desde una perspectiva sincrónica que no visualiza a la novela como una nueva manifestación literaria

⁴⁶ A fin de cuentas forma parte de una tradición literaria que le ofrece todo un acervo significativo susceptible de reelaborarse y refuncionalizarse significativamente.

⁴⁷ Véase Eduardo Cazarra, *Teoría de la novela*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

determinada histórica y culturalmente, o como una resignificación de formas específicas ofrecidas por la tradición. Por esta razón se obvia la amplia y rica tradición narrativa anterior que tiene sus orígenes en la antigüedad clásica, se mantiene vigente durante la Edad Media gracias a la imbricación con otros géneros y adquiere nuevos sentidos y funciones en nuestra época⁴⁸. Pero, sobre todo, se obvia la implicación filosófica que subyace en el calificativo "moderno" dentro de la tradición de pensamiento y, más específicamente, dentro de la tradición histórica literaria occidental.

El concepto de *modernidad* no tiene necesariamente una connotación temporal de coetaneidad o contemporaneidad; el término implica más bien una particular actitud ante el mundo, una específica relación hombre/tiempo-espacio, hombre/elementos y procesos del mundo. Esta actitud y/o relación que subyace en el calificativo de moderno está referida al acto reflexivo y crítico por reconocer la especificidad objetual, por desentrañar los elementos y las interrelaciones que conforman al objeto de interés. Así, la novela será aquel discurso narrativo autoconsciente del que lo enuncia a través del reconocimiento de sus elementos constitutivos y de las posibles interrelaciones que puedan darse entre ellos; ese discurso narrativo también reflexionará sobre los nexos que guarda tanto con la tradición literaria como con la de pensamiento, las que le otorgan el sustrato signifiante y significativo que posibilita su realización. Al discurso novelístico subyace, pues, una actitud autoconsciente con una triple orientación: hacia el que lo enuncia, hacia sí mismo como enunciado y hacia el Otro, hacia su palabra⁴⁹.

⁴⁸ Véase Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova. Taurus, Madrid, 1989.

⁴⁹ Véase Mijail Bajtin, "Problemas del material, la forma y el contenido" en *Teoría y estética de la novela op. cit.*

Todo discurso novelesco ofrece marcas e indicios significativos de la configuración del sujeto de la enunciación, en un acto de afirmación y reconocimiento del individuo como ente organizador de un particular sistema de valores socioculturales que rige y determina la construcción y relaciones del tiempo-espacio novelesco y de los personajes como realización viva de una idea específica. Este acto autorreflexivo del narrador supone la manifestación y validación plena de una propuesta interpretativa que se reconoce y se asume como una posibilidad de conocimiento, gracias a la apropiación y reelaboración del imaginario cultural que gravita sobre él. Todo este proceso implica afirmar una individualidad, pero una individualidad significativa.

La autorreflexión de la novelística moderna también se dirige hacia sí misma como enunciado, porque la propuesta epistémica o interpretativa ofrecida por ella requiere, para su manifestación textual, de signos formales y discursivos que la expresen y se le adecuen más cabalmente. En esta dirección, la novela como género es consciente de las modalidades formales que puede asumir, mismas que determinan las características y relaciones de sus elementos estructurantes básicos; también es muy consciente de los usos pragmáticos del lenguaje, por lo que el carácter autorreflexivo del texto novelístico se revela realmente como una estilización ético-estética lograda cuando se consigue la imbricación total entre lenguaje/discurso y posibilidad vital/intelectual: es decir, cuando significante y significado se unen indisolublemente y constituyen un signo.

Aunque implícito o subyacente a los anteriores, hay todavía un tercer acto de autoconciencia que condiciona y define a la novelística moderna, la cual gira en torno a la palabra del Otro: la palabra, el enunciado, la imagen que sobre el individuo y sobre el mundo tenga el Otro --individual o colectivo--, es lo que le permitirá a ese individuo articular una

imagen propia sobre sí mismo y sobre el mundo, todo en un proceso siempre inacabado e interactivo en el que se modifica o se rechaza mediante la discusión, mediante la validación o refutación de elementos y relaciones significativos.

De esta manera, la novela moderna se define realmente como un género y un sistema específicos porque instituye una actitud, una manera autoconsciente y autorreflexiva de relacionarse entre el hombre y el mundo⁵⁰.

Esta conciencia novelística, me parece, fue asumida y desarrollada por la novela histórica decimonónica hasta sus últimas implicaciones, convirtiéndose en el modelo narrativo obligado de los escritores europeos, mexicanos e hispanoamericanos, sean novelistas románticos, realistas o naturalistas, lo que prueban numerosos prólogos y ensayos. Particularmente interesante es la formulación teórico-conceptual del teórico húngaro Georg Lukács intitulada *La novela histórica*, la cual se constituye, hasta la fecha, en referencia obligada de toda reflexión sobre el tema.

Entre 1936 y 1937, Georg Lukács escribió *La novela histórica* y la publicó por entregas en una revista rusa. Dieciocho años más tarde, en 1955, el ensayo se publicó completo en alemán. A partir de entonces, han sido múltiples las traducciones, manifestando

⁵⁰ Esta exposición del carácter autorreflexivo y consciente de la novela es una síntesis ecléctica y un tanto esquemática de las reflexiones que sobre este tema y otros afines han hecho pensadores y teóricos como Mijail M. Bajtin, Juri Lotman, Cesare Segre, Yves Chevreil, Valentín V. Voloshinov, Roland Barthes (Véase Mijail M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova. Taurus, Madrid, 1989; *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI, México, 1982; *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 1982; Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert. Istmo, Madrid, 1979; Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, trad. Josep Pujol y Jem Cabanes. Crítica, Barcelona, 1985; Yves Chevreil, *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Verica Núñez. Siglo XXI, México, 1995; Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Rosa María Russovich. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976).

así un hecho irrefutable: que ha sido, durante casi medio siglo, el núcleo que genera y determina muchas de las explicaciones sobre las relaciones Historia-literatura en Occidente⁵¹. La conjunción de los más diversos factores coyunturales propició su recepción inmediata y su vigencia presente: el primero de ellos fue la paulatina expansión obtenida por la visión del mundo materialista histórica que Lukács asume en su ensayo y que supone la determinación de las condiciones materiales de vida sobre el hombre y sus imágenes y representaciones de la realidad; el segundo factor, ya de índole más específica e intelectual, fue la articulación y auge que tuvo la sociología de la literatura como área particular de trabajo a partir de los años cincuenta, formando parte de aquella noción totalizadora manejada por el materialismo histórico, que concebía las diferentes manifestaciones del mundo como partes de un proceso integral y que encontraría su máxima culminación en la década de los setenta, específicamente, en el movimiento francés del 68.

Apoyándose en un vasto conocimiento y en el afortunado manejo de las tradiciones literarias inglesa y alemana, Lukács centra el problema de la composición ético-estética de la novela histórica en la caracterización individual y en las interrelaciones y los condicionamientos entre los personajes y el tiempo-espacio como entidades significativamente dominantes de la modalidad novelesca que nos ocupa. Para Lukács, el problema de la composición novelesca de la narrativa histórica se encuentra en las características y relaciones de los personajes y el tiempo-espacio, entendiendo por nivel composicional del texto --puede inferirse-- la configuración de aquellos elementos estructurantes que sintetizan un significado y una función pragmática del mundo. Gracias a

⁵¹ La primera traducción al español fue la que hizo Jasmin Reuter (Era, México, 1965). Siempre que cite esta edición pondré al final y entre paréntesis el número de la página.

esta delimitación, se desarrolla "la investigación de las acciones recíprocas entre el espíritu histórico y esa literatura que se afana por exponer la sociedad en su totalidad"(p. 10).

Afirma Lukács que la novela histórica surgió alrededor de 1814, con la publicación de *Waverly*, de Walter Scott. Desde el principio, tal modalidad novelesca se esfuerza "por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes históricos"(p. 33). Los personajes de la novela histórica, entonces, más que individualidades artísticas, son tipos culturales porque su configuración y sus características se definen mediante la apropiación y reelaboración de específicos valores e imágenes del mundo ubicados en la escala sociocultural de un momento dado de la Historia. Con todo, se considera que gran parte del logro artístico de la novela histórica radica, precisamente, en la composición de esta instancia estructurante, pues gracias a ella se consigue "la vivificación de los tipos histórico-sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas jamás habían sido recreadas con tanta magnificencia, nitidez y precisión antes de Scott. Y ante todo, *nunca esta tendencia de la creación había ocupado conscientemente el centro de la representación de la realidad*"(pp. 34-35; el subrayado es mío).

El héroe de la novela histórica se distingue por ser un héroe mediocre o medio, para evitar valoraciones negativas. El personaje así designado es aquel que desempeña un papel significativamente ambiguo, porque funciona como el exponente imparcial de los elementos o posturas históricoculturales en pugna, imparcialidad que deriva no de su capacidad de comprensión y explicación del problema, sino de su imposibilidad de entenderlo y filiarse a uno u otro bando. "Es aquí donde se inicia la importancia del héroe mediocre en la

composición [... pues] entra en contacto humano con ambos campamentos. El destino justo de un héroe mediocre de esta especie [...] sirve de eslabón unificador de la obra"(p. 37): y es que "su misión consiste en conciliar los extremos cuya lucha constituyen justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad"(p. 36).

La configuración de este héroe medio posibilita la inserción en el texto de las costumbres y valores populares, al ser el punto de intersección de los más diversos órdenes significativos. Su ambigüedad e indeterminación sociocultural le permiten entrar en relación y acceder a los diferentes elementos y niveles de su entorno colectivo, lo que enriquece de manera paradójica su conocimiento del mundo, al entrar en contacto con un espectro de posibilidades significativas más amplio que si estuviera filiado sólo a una ideología de clase o de partido. Esto lo explica Lukács como "indicio de significación adicional" que muestra el héroe sobre la continuidad necesaria de la realidad histórica, "que en medio de las guerras civiles más sangrientas [revela que] la vida cotidiana de la nación sigue su marcha" (p. 38). Pese a esto, personalmente creo que más que "indicio" o "rasgo" adicional, en esto radica gran parte del logro ético-estético de la novela histórica europea --como género narrativo y como modelo específico, digo siguiendo la lógica del razonamiento lukacsiano--, pues es precisamente gracias a estos elementos y situaciones que se realiza de manera plena la vivificación, la humanización de los personajes tipo.

Junto a este héroe medio y a los personajes tipo, actúa también la gran figura histórica o el *individuo histórico universal*. Este es aquel personaje de la Historia que, desarrollándose también en el contexto novelesco y apropiándose de los actos y pensamientos de los personajes medios y tipos, es capaz de realizar una síntesis comprensiva y explicativa sobre sí mismo, sobre los demás hombres y sobre el momento históricocultural en que viven. Es, pues,

un personaje consciente tanto de las particularidades significativas del conjunto de imágenes y representaciones de su imaginario cultural, como del proceso evolutivo que le ha conducido a él. Por tal razón se revela, sencillamente, como "el representante de una importante y significativa corriente que abarca amplias capas de la población. Y es grande porque su pasión personal y su objetivo personal coinciden con el de esta gran corriente histórica, porque resume dentro de sí los aspectos positivos y negativos de esa corriente, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos"(pp. 38-39).

Sin embargo, el papel que desempeñan los individuos históricos universales dentro de la totalidad narrativa es secundario, puesto que no son ellos quienes conducen y desarrollan las acciones y situaciones que conforman al texto. Esto es lógico si se tiene en cuenta que su configuración y su función como síntesis consciente de una crisis históricocultural determinada, exige el planteamiento vivo de los elementos en pugna. Esta humanización se muestra más real y verosímil, más como resultado del devenir de la Historia y la cultura, si es expresada por unos personajes medios y tipos que, como entes sýgnicos, como construcciones ético-estéticas, tienen la posibilidad de mostrar no sólo las características de un tiempo-espacio específico, sino de problematizarlas y revelar las contradicciones y aciertos, los límites y alcances de los factores que intervienen en la crisis.

Todos estos personajes se desenvuelven en un tiempo-espacio histórico que revela no sólo las ideologías vigentes y en pugna --lucha que es el núcleo generador del estilo y la composición novelesca--, sino también y sobre todo de las costumbres y los valores del pueblo, conjunto que determina en una u otra dirección la solución al conflicto planteado. Subyace en dicho constructo narrativo una concepción del tiempo-espacio novelístico

paralela al tiempo-espacio histórico real, que adquiere categoría artística gracias a una *concentración caracterizadora*. Esta consiste en la selección y articulación sintética de rasgos históricos que revelan los factores críticos de una época y la manera como afectaron la vida de los hombres, cómo condujeron al replanteamiento y rejerarquización de imágenes, valores y representaciones del mundo que, por la dialéctica eterna de la Historia, confluyeron en el imaginario cultural actual.

Este tiempo-espacio histórico y novelesco necesariamente se ubica en momentos de crisis, pues de la pugna de elementos contrarios resultará la síntesis y transformación del código de valores y de la cosmovisión que rige las relaciones del hombre con la realidad, todo lo que, al sucederse en la inmensidad temporal, conducirá a la articulación del sistema valorativo actual. Explica Lukács que "las revoluciones son grandes épocas de la humanidad justamente porque en ellas y a través de ellas se suscitaron en masa estos rápidos movimientos ascendentes de las capacidades humanas"(p. 58), y por ello se convierten en el gran objetivo poético de la novela histórica, pues permiten "mostrar la grandeza humana que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos" (p. 55)⁵².

Tomando en cuenta la relación de condicionamiento mutuo existente entre el tiempo-espacio --como unidad constructiva y significativa-- que Lukács asume, es éste el

⁵² Me pregunto si, desde la perspectiva materialista, tiene que haber necesariamente esa correspondencia entre crisis históricocultural y revolución literaria, y originalidad y/o logro ético-estético. De ser así, creo, el proceso de significación literaria se revelaría como un mero acto de reproducción de significados, en el que el proceso de formalización --y las formas mismas-- sería un acto desprovisto de sentido, pues tal pareciera que lo único importante dentro de un texto --en el sentido de "novedoso", "original"-- es el planteamiento de las acciones y/o reacciones ante esos hechos convulsos y no, como sucede en el hecho literario, la elección de específicas estructuras y organizaciones poéticas del mundo que permitan la exposición valorada de ellos.

momento para puntualizar la concepción de la Historia que rige las consideraciones del teórico húngaro y para señalar el reconocimiento y delimitación que él hace del tiempo-espacio histórico y novelesco de la novela histórica como género. Se establece, pues, que tal modalidad novelesca concibe "la historia como una serie de grandes crisis"(p. 58); que con la Revolución Francesa y los afanes expansionistas de Napoleón Bonaparte, se articula y difunde en Europa "la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de los cambios; y, finalmente, que esa historia interviene directamente en la vida del individuo"(p. 20). En primera instancia, con esta convicción se busca detener el avance francés, pues se empieza a reconocer y a asumir una conciencia nacional que motiva y justifica la resistencia al invasor ante el peligro que representa para su existencia como colectividad independiente; posteriormente, a la caída del bonapartismo, esa misma búsqueda se transforma en un medio para determinar el papel que juegan las respectivas naciones dentro del capitalismo mundial y, contradictoriamente, en una manera para escapar de "la inhumanidad del capitalismo, el caos de la competencia, el aniquilamiento de los pequeños por los grandes, la humillación de la cultura por haberse convertido en mercancía" (p. 23).

Se crea de esta manera en el imaginario cultural de principios del siglo XIX, la idea de la Historia como proceso ininterrumpido y siempre en evolución. En este sentido, las crisis y las revoluciones obligan el replanteamiento periódico de los elementos que conforman al orden sociocultural establecido, y con ello se da paso a la evolución histórica y cultural. Esa evolución posee un carácter progresivo, pues a partir de la Ilustración "se [le] explica cada vez más por las oposiciones internas de las fuerzas sociales en la historia misma, es decir, la propia historia ha de ser portadora y realizadora del progreso humano"(pp. 25-26); también se concibe una relación causal necesaria entre el pasado y el presente, en la que este último se

diferencia del primero porque desarrolla y articula de manera más armónica sus elementos constitutivos. Vale decir que todo este conjunto de imágenes y representaciones sobre la Historia sería conceptualizado hasta 1830, cuando Friedrich Hegel escribió su *Filosofía de la historia*.

Esta concepción obligó a una indagación del pasado y al establecimiento interpretativo y valorativo de un período específico que se conoce y se asume como condición del presente nacional y capitalista. Así, se planteó y se asumió que en la Edad Media estaban los orígenes de las distintas naciones europeas, pues dentro de sus parámetros de tiempo y espacio se había desarrollado una serie de acontecimientos y crisis que condujeron directamente a la articulación del imaginario cultural y de las condiciones materiales de vida vigentes al momento de la enunciación. Si bien se crea "una engañosa imagen idílica de la insuperable sociedad armoniosa de la Edad Media [...] lo más importante aquí es la creciente conciencia histórica acerca del decisivo papel que desempeña la lucha de las clases entre la nobleza y la burguesía, de las luchas de clase que hicieron verdaderos estragos a lo largo de toda la idílica Edad Media, y cuya última etapa decisiva había sido la Revolución Francesa" (pp. 25-26).

La novela histórica europea es, precisamente, un aporte de pruebas sobre ese proceso evolutivo que ha desembocado en el presente. Bajo las aventuras medievales aparentemente ingenuas de Robin Hood, D'Artagnan, Ivanhoe, Waverly, subyacen las nociones y conceptos de nación, democracia, legitimidad monárquica y monarquía parlamentaria, de sincretismo y asimilación como mecanismos de unidad nacional, todos núcleos de significación que otorgan una coherencia trascendente a los actos y valores de esos héroes medios y de los personajes tipo que los acompañan. De esta manera, las crisis de los orígenes o de la decadencia de la Edad Media --de las épocas de Ricardo I, de Oliver Cromwell, de Luis XIII o de Luis XVI--

se manifiestan como objeto ético-estético de la novela histórica porque permiten reconocer, en la sucesión y condicionamiento necesario de sus contradicciones y soluciones, los gérmenes y el desarrollo del conjunto de imágenes y representaciones que dan una existencia significativa y valorativa a la sociedad y la cultura actual.

El conjunto de estas particularidades de la configuración del tiempo-espacio novelesco es lo que determina la caracterización de los personajes como construcciones vivas que manifiestan una idea determinada. Y es que la novela histórica desarrolla para su realización textual, el mecanismo de la *acción o efecto recíproco*, consistente en derivar la singularidad histórica de los personajes --es decir, de su manera de actuar, de pensar, de reaccionar--, de la significación histórica y cultural de su entorno, del condicionamiento y replanteamiento ontológico que produce la crisis en la experiencia vital cotidiana. Como dice Lukács, la acción o efecto recíproco consiste "en revelar poéticamente la conexión [habida] entre la vital espontaneidad de las masas y la posible conciencia histórica máxima de los personajes dirigentes"(p. 46). Por todo esto, la composición de la novela histórica procede con una lógica y un orden riguroso: en una crisis histórica específica, un héroe medio se relaciona con los más diversos tipos histórico-sociales, quienes revelan en sus actos tanto las particularidades de los bandos en pugna como los valores del pueblo en medio del cual se desarrolla la lucha; posteriormente, casi al final del texto, ese héroe medio entra en contacto con el individuo histórico universal, quien articulará la síntesis explicativa que muestre el carácter necesario y trascendente de esa crisis histórica.

En síntesis, esta compacta descripción señala cuáles son las características y funciones de la novela histórica que la convirtieron en el modelo clásico de toda manifestación novelesca de la Historia en Occidente. Como puede advertirse, el estudioso húngaro hace una

configuración conceptual plausible de los elementos dominantes del relato, así como una concatenación lógica suya que posibilita la aceptación relativa de las explicaciones referidas a los sustratos epistémicos y a los mecanismos de realización que subyacen a la modalidad novelesca. Sin embargo, el texto no estudia la entidad estructurante y significativa del narrador, que es quien articula y manifiesta textualmente la característica principal de la novela histórica y su aporte a la tradición novelística: la autoconciencia, la autorreflexión sobre la relación instituida del hombre y el tiempo-espacio.

El narrador, como entidad que realiza el proceso de selección y síntesis de información, configurando con esto la totalidad ético-estética concreta, es aquella instancia generadora de sentido gracias a la reflexión consciente de las particularidades de su objeto, la Historia. Es quien manifiesta en su discurso la conciencia del devenir histórico mediante los comentarios autorales que extrapolan imágenes y representaciones del momento del enunciado al de la enunciación, creando así la continuidad histórica necesaria --con sus interrelaciones y conexiones causales-- entre períodos históricos diferentes, como parte de un proceso significativo único. Es un hecho irrefutable que esta conciencia de las particularidades de la Historia como objeto ético-estético sólo puede ser ostentada por él, pues, a diferencia de los personajes medios, tipos e histórico universales que están condicionados por parámetros espacio-temporales de significación ya instituidos⁵³, el narrador, en cambio, está sujeto siempre a un presente inacabado: de imágenes, de valores, de representaciones.

Esta misma conciencia del objeto de la representación artística condiciona que la entidad narrativa se configure de una manera particular. Así, en el modelo de la novela

⁵³ No fijos pero sí validados provisionalmente por la tradición interpretativa, sujeta siempre a replanteamiento por imperantes de su propio proceso dialéctico de significación, que se basa en la apropiación y reelaboración/refuncionalización de signos.

histórica europea, el narrador es comúnmente un investigador histórico o un aficionado al pasado medieval, cuyo trabajo ético-estético consiste en transcribir la Historia para que el lector capte y se compenetre de manera más directa con el espíritu de una época; o en organizar lógicamente un material que, en el original, es diverso o poco integrado; o en articular un discurso cuya lógica y valoraciones dependen siempre de fuentes históricas primarias. Es indudable que dicho artificio compositivo es un indicio significativo que en realidad refiere a la conciencia de la Historia y de sus fuentes, a ese afán por presentar el discurso novelesco como una manera de probar, de mostrar la(s) fase(s) que ha(n) conducido al presente en devenir actual.

Hasta aquí las consideraciones del teórico checo sobre la novela histórica clásica, la que se escribió entre 1814 y 1848. Si bien el ensayo de Lukács desarrolla también la decadencia y auge posterior de la novela histórica en Europa, su exposición en el contexto de este trabajo nos alejaría de los objetivos planteados, pues los referentes concretos de la novela histórica en México son los modelos de Walter Scott, Eugenio Sue, Alejandro Dumas, Lord Byron, Víctor Hugo, todos ellos representantes de la forma clásica de la novela histórica. Por esta razón es más pertinente guiar la discusión de este apartado en torno a los límites y alcances que tienen las consideraciones de Lukács expuestas hasta aquí.

Considerada dentro de la perspectiva sociológica de la literatura adscrita al materialismo histórico, *La novela histórica*, de Georg Lukács, sigue una lógica rigurosa. Asumiendo la concepción de que las condiciones materiales de vida determinan el conjunto de imágenes y representaciones de una realidad históricocultural específica, el estudioso húngaro articula y desarrolla coherentemente un esquema descriptivo y conceptual crítico, en el que los elementos y relaciones establecidos son tratados ampliamente. Desde los márgenes

interpretativos de la perspectiva asumida, se reconocen las funciones pragmáticas del género, así como los factores históricoculturales que, al integrarse, condujeron a su conformación como hecho concreto. Con todo, el estudio adolece de dos limitantes esenciales que rebasan los límites de cualquier perspectiva ideológica: la primera de ellas se refiere a la concepción subyacente del tiempo-espacio como construcción composicional significativa; y la segunda atañe a la relación personaje/tiempo-espacio como el núcleo generador de la novela histórica, relación estructural que Lukács establece como la dominante que permite configurar al género.

Cabe señalar que en toda reflexión y valoración artística realizada por Lukács, subyace la noción de que el carácter ético-estético de un texto --de un signo, en su más amplia expresión-- deriva de su capacidad crítica para sintetizar la realidad. Es decir que la esencia artística de un fenómeno particular es resultado de ese proceso significativo que, adoptando una actitud y una intención cognoscitiva considerada artística, procede a delimitar un objeto de la realidad múltiple y a configurarlo para darle una nueva representación; esta elaboración artística se basa en la selección de aquellos elementos que, susceptibles de articularse en una sintetizada y, por eso, nueva red de relaciones significativas, continúan siendo capaces de designar al objeto original y a los específicos valores universales que representan⁵⁴.

Guiado por esas consideraciones, Lukács elabora conceptualmente los elementos que conforman al género narrativo en general, a la novela histórica en particular: el "tiempo y lugar, el aquí y el ahora". Así, para el teórico húngaro, la composición y significación del tiempo-espacio como uno de los elementos básicos de una totalidad artística, es realmente la

⁵⁴ Véase Georg Lukács, *Estética*, 4 vols., trad. Jasmin Reuter. Grijalbo, México, 1977.

articulación homóloga y refleja de un tiempo-espacio histórico y cultural real, pues su configuración es la síntesis de una selección intensiva de aquellos elementos que, pese al establecimiento de nuevos nexos, continúan designando la misma estructura significativa original. Desde la perspectiva sociológica materialista, el tiempo-espacio novelesco se revela como la representación de un momento histórico cultural específico, el que logra trascender los parámetros de su época al revelarse tanto como la síntesis de sus límites y alcances, como la condición causal del presente en devenir.

Sin embargo, subyace en tal conceptualización un tratamiento y consideración mecánicos y reduccionistas de la forma artística y de los elementos estructurantes básicos relacionados y que constituyen el género narrativo, a saber: el narrador, los personajes y el tiempo-espacio. Aun desde la perspectiva del teórico húngaro --el materialismo histórico--, es posible comprender que el mundo se estructura y tiene sentido gracias a la existencia de las más diversas formas significativas⁵⁵, las que condicionan las características y relaciones que puedan asumir los elementos que articulan, el tiempo-espacio uno de ellos. Por supuesto que la elección y realización de una u otra forma está determinada por las condiciones históricas y culturales de vida vigentes en un momento específico. En este sentido, considerar el tiempo-espacio de la novela histórica como un tiempo-espacio histórico homólogo y reflejante de la realidad, es restarle la complejidad ético-estética proveniente de la conjunción jerárquica de diferentes tiempo-espacios significativos --iniciáticos, caóticos, de aventuras, sentimentales, de encuentro, testimoniales-- los cuales, al intersectarse, crean ese

⁵⁵ El concepto de *forma literaria* está referido a las diferentes relaciones y dominantes significantes y funcionales que pueden darse entre los elementos básicos del relato, posibilitándose así la realización concreta de los diferentes órdenes de significación del mundo. En este sentido, pues, la forma histórica es una forma entre otras: coexiste con la paradisiaca, mítica, de aprendizaje, testimonial, onírica, caótica, etcétera.

carácter histórico específico de la narrativa histórica. En este mismo sentido es importante considerar que la forma artística no es sólo la articulación sintética de indicios representativos, sino el establecimiento de relaciones composicionales y estilísticas particulares que posibilitan la conformación de un significado determinado, de un orden del mundo peculiar, situación de la que Lukács es muy consciente al señalar que uno de los límites de su trabajo que debe desarrollarse más, es el referido a "la acción recíproca entre el desarrollo económico y social y la cosmovisión y forma artística que surja a partir de ese desarrollo"(p. 11).

Si bien podría dialogarse mucho con respecto a la concepción del tiempo-espacio novelístico sin afectar la totalidad del esquema interpretativo, el segundo problema advertido toca el núcleo del ensayo de Lukács. En *La novela histórica* se establece que la relación personajes/tiempo-espacio es el núcleo de significación que origina al género, reflexión que no para mientes en que la narración histórica es un microcosmos autoconsciente de sí y de su objeto ético-estético, la Historia; autoconciencia que sólo puede expresarse a partir de la dominante composicional y estilística que forma la relación del narrador con el tiempo-espacio.

Se apuntó ya que el narrador, como construcción estructural significativa que selecciona, organiza y valora el objeto a novelar, es aquella entidad que manifiesta y detenta la autoconciencia de sí como entidad generadora de un sentido específico; de la realización del enunciado como configuración y articulación de signos; y de la tradición históricocultural que determina sus consideraciones interpretativas y valorativas. Por eso, pues, creo que en la novela histórica es el narrador quien detenta la conciencia tanto del objeto con el que se trabaja, la Historia, como de los materiales que permitirán su realización ético-estética, esto es, los elementos básicos del relato, en general, del tiempo-espacio, en particular,

lográndose así el objetivo principal de la modalidad novelesca: "de lo que se trata en la novela histórica es de *demostrar con medios poéticos* la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y los personajes"(p. 46; el subrayado es mío). Con el riesgo de parecer repetitivo, vuelvo a indicar: siguiendo la lógica del esquema reflexivo de Lukács, lo importante en la novela histórica es la conciencia del narrador sobre las características de su objeto ético-estético, la Historia, y su instancia de realización textual, el tiempo-espacio, pues de ellos derivan la continuidad necesaria de la Historia, del presente en devenir, así como las particularidades del tiempo-espacio novelesco como estetización suya. A partir de estas relaciones, se caracterizará a los personajes y se dispondrá el desarrollo y significación de sus acciones en el entramado concreto del texto artístico.

El hecho de que el ensayo de Lukács gire solamente en torno a la relación personajes/tiempo-espacio, quizás se deba a limitantes de la sociología literaria materialista, que tiende a fundir en una sola entidad de significación al autor y al narrador. O tal vez se deba a esa otra limitante del esquema conceptual de Lukács, que centra el problema de la composición novelesca en torno a la figura del personaje como exponente de la falsa conciencia de clase burguesa y sus mecanismos y atributos⁵⁶. Sin embargo, lo anterior no es ni explicación ni justificación suficiente para el establecimiento de dicha relación dominante, puesto que los personajes medios y tipos son ambiguos, inconscientes, incapaces de interpretar sintética y totalizadamente el momento históricocultural que les tocó vivir -- dice la misma concepción de Lukács. Incluso los individuos históricos universales, que son los que tienen y manifiestan dicha capacidad, no pueden considerarse realmente personajes

⁵⁶ Véase Georg Lukács, *Teoría de la novela. El alma y las formas*, trad. Jasmin Reuter. Grijalbo, México, 1989; *Estética*, op. cit..

novelísticos --en el sentido de construcciones vivas que manifiestan una idea--, pues su fisonomía, sus características y actuaciones dentro del microcosmos textual están determinadas por el objeto de la representación artística, la Historia, lo que los obliga a una vivencia narrativa secundaria y alegórica y hace de sus consideraciones meros préstamos interdisciplinarios.

El establecimiento de la relación narrador/tiempo-espacio como la dominante composicional y estilística de la novela histórica abre múltiples posibilidades de significación que enriquecen su concepción y función. Creo que a partir de ella puede darse explicación al hecho de que un personaje medio adquiera relevancia textual, pues es el narrador, como entidad generadora de un sentido y valoración particular, quien interpretará y validará sus acciones y pensamientos como genuinos indicios representativos de la conmoción vital que genera la crisis históricocultural, adquiriendo con esto un papel más importante que el de mero "eslabón unificador de la obra"(p. 37). También a partir de ella se explicará la significación y trascendencia que, para el presente en devenir, tendrá el objeto de la representación artística, la Historia, su delimitación y ubicación específica, pues el narrador será quien haga las extrapolaciones necesarias y pertinentes entre el tiempo-espacio del enunciado y el tiempo-espacio de la enunciación. No puede dejar de mencionarse que gracias a la relación narrador/tiempo-espacio como dominante de la novela histórica, se redimensiona totalmente la función de la forma novelística, pues a partir de ella se asume y se manifiesta de manera consciente y sistemática la actitud crítica, causal y analítica que permite explicar la realidad como el conjunto de las relaciones y determinaciones de los más diversos elementos, lo que introduce en la modernidad a la tradición narrativa, en particular, a la tradición históricocultural, en general.

Por lo expuesto hasta aquí, hay que reconocer que *La novela histórica* de Georg Lukács fue y continúa siendo el referente inicial y obligado de toda reflexión sobre el tema, pues su modelo conceptual presenta un panorama general del género tanto sincrónico como diacrónico. Sin embargo, pese a su institucionalización por la academia literaria, el ensayo revela una serie de limitantes teórico-conceptuales que motivan un replanteamiento de la comprensión y explicación del modelo novelístico histórico, el cual surge del siguiente principio epistémico y gnoseológico, recordándolo de paso a muchos estudiosos de la literatura: el núcleo generador de sentido en la novela moderna es su conciencia y su capacidad crítica sobre el hombre, sobre sí y sobre el mundo.

CAPITULO II

Las formas ético-estéticas del testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX

La historia literaria es la disciplina que otorga una explicación evolutiva al surgimiento de las nuevas formas que asumen las sucesivas imágenes ético-estéticas del mundo, en tanto que constituyen reelaboraciones funcionales del acervo de representaciones que conforma la tradición literaria⁵⁷. Ese proceso de resignificación obedece los condicionamientos pragmáticos de un imaginario históricocultural específico --como proceso de significación totalizador--, que origina tanto la concepción y función de la literatura como sus mecanismos de realización validados como artísticos en una época dada.

Para dar cuenta cabal y sistemática de la continuidad e interdependencia habida entre las formas, la historia literaria procede a la articulación y esquematización de períodos y sistemas en literatura, en donde los primeros posibilitan la existencia de los segundos: todo ello como una elaboración artificial, abstracta y conceptual, que permite captar el fenómeno literario a la vez como un hecho sincrónico y como un proceso diacrónico⁵⁸. Así, un *período literario* suele definirse como el lapso históricocultural durante el cual tienen vigencia y se desarrollan formas específicas de realización para asuntos específicos. Lo anterior ocasiona

⁵⁷ Juri Tinianov, "Sobre la evolución literaria" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos op. cit.*, pp. 89-101.

que se determine y valore como ético-estético el conjunto de imágenes y representaciones imperante, dentro de los amplísimos márgenes de significación que se dan a partir de las casi infinitas relaciones y jerarquías posibles entre las formas, y que peculiarizan, también casi infinitamente, a los elementos básicos del relato. De esta manera se crean múltiples propuestas originales de significación; un período literario correspondería a lo que en la disciplina histórica se conoce como "período de corta duración", pues las manifestaciones que se articulan durante su vigencia, corresponden --y por eso trascienden-- a un momento del proceso de significación inacabado, en constante devenir, que es el imaginario cultural⁵⁹. Un *sistema literario*, en cambio, es un "período de larga duración" que integra varios períodos literarios: un sistema supone el establecimiento de leyes de significación que, reconociendo y superando las diferencias de los períodos particulares, sean capaces de dar cuenta tanto de los mecanismos compositivos y estilísticos como de los fenómenos pragmáticos comunes que revelan las yuxtaposiciones e intersecciones subyacentes a un grupo de períodos, y que muestran con esto las relaciones causales necesarias y la continuidad histórica de la literatura como proceso.

Para ejemplificar un poco --asumiendo todos los riesgos reduccionistas de la brevedad--, puede afirmarse que el sistema de la narrativa moderna en México (1830-1947) está integrado por tres grandes períodos que tienen sus propias imágenes ético-estéticas del mundo y sus propios mecanismos de realización textual⁶⁰. El primero de ellos fue el

⁵⁸ Véase Rene Wellek, *Períodos y movimientos en historia literaria*, trad. Jaime Rodríguez. Istmo, Madrid, 1990.

⁵⁹ Cf. Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, trad. Josefina Gómez Mendoza. Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 60 y ss.

⁶⁰ Aun cuando hay antecedentes importantísimos en *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *Xicoténcatl* (1826), de autor anónimo. Cabe mencionar que algunos estudiosos de la literatura atribuyen al cubano José María Heredia la autoría de

romanticismo (1830-1890), que intentaba establecer los orígenes y características culturales de la nación mediante la apropiación y desarrollo ético-estético de las formas de la Historia y la crónica; el segundo fue el período del realismo-romántico (1890-1924) --para muchos, el realismo-naturalismo--, que señala los yerros morales de la sociedad positivista, vía la forma del reportaje; el tercer período, el de la novela de la revolución (1924-1947), da cuenta de la existencia marginal de diferentes estratos socioculturales --del indio, del obrero-- gracias a la crónica y el testimonio, principalmente. Pese a sus diferencias, la conciencia monológica de la existencia del Otro como entidad históricocultural es el común denominador que los integra en un sistema literario, pues hay una concepción similar del objeto de la representación artística que encuentra su cauce textual por semejantes formas de realización.

Como actividad derivada de la captación sincrónica y diacrónica de la literatura, la historia literaria se dedica también a comprender y explicar los géneros y su evolución. El surgimiento o reelaboración constante de las formas implica el replanteamiento o refuncionalización también constante de los géneros literarios como modelos ético-estéticos de organización y valoración del mundo, que están sujetos a la dialéctica significativa y significativa del imaginario cultural. Así, gracias a esta determinación y complementación mutua entre la forma y el género novelesco, la historia literaria puede integrar y articular una dinámica descriptiva y explicativa de la literatura como hecho concreto y como proceso en transformación.

Xicoténcatl, consideración sustentada en criterios temáticos que, me parece, debiera apoyarse más en elementos estilísticos y compositivos (Véase Gloria Miranda Carabés, *La novela corta del primer romanticismo mexicano*. UNAM, México, 1989).

En México, algunos antecedentes de la historia literaria comienzan a manifestarse durante la segunda mitad del siglo XIX, en medio de la coyuntura históricocultural formada por la articulación y adopción de una particular conciencia nacional; por el desarrollo de una actitud analítica ante la literatura, producto del pragmatismo positivista; y por el auge, no menos importante, del periodismo como el mecanismo de difusión. Con todo, debe reconocerse que sus consideraciones estaban encaminadas a apoyar o rebatir la reflexión de la crítica literaria: así lo muestran, al menos, numerosísimos prólogos, prefacios y ensayos de la centuria decimonónica y el hecho de que, frente a una treintena de trabajos críticos, sólo existen cinco recopilaciones de carácter historiográfico⁶¹. Por eso, su implementación como disciplina puede ubicarse a fines de la década de 1910 y principios de la de 1920, producto de una imperante cognoscitiva derivada de la necesidad de organizar y sistematizar conceptualmente aquellos elementos que permitían articular una identidad nacional y un orden posrevolucionario, a lo que contribuyó decididamente la literatura, la narrativa en particular; más específicamente, creo que su desarrollo comienza en 1917, cuando Luis G. Urbina publica *La vida literaria en México*, y continúa con estudiosos como Julio Jiménez Rueda, Carlos González Peña y John Brushwood. Sus últimas manifestaciones han sido *Historia de la literatura mexicana. Siglo XIX* (1990), de Eva Lydia Oseguera de Chávez, e *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX* (1991), de Emmanuel Carballo.

Sin embargo, la historia literaria ha sido entendida como la mera cronología o catalogación de autores y obras, relaciones de nombres que contienen unos cuantos apuntes

⁶¹ Véase las antologías que sobre el ensayo mexicano han realizado José Luis Martínez, *El ensayo mexicano*, 2 vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1980; José Emilio Pacheco y Carlos Monsivais, *El ensayo mexicano. Siglos XIX y XX*. Promexa, México, 1991; José Tola, *El ensayo literario en México*. Universidad de Colima, Colima, 1992.

críticos expuestos desde una perspectiva biográfica o historicista, y casi nunca desde la perspectiva poética. A lo anterior debe añadirse un tratamiento aislado e inconexo que impide comprender y explicar la literatura mexicana como una totalidad significativa gracias a los nexos y condicionamientos existentes entre los elementos que permiten su conformación concreta, es decir, los textos y sus autores. Asimismo, en los criterios adoptados para la periodización y sistematización de la literatura mexicana, se han venido aplicando desde juicios temporales --la literatura del siglo XVI, la literatura del siglo XIX, la literatura del siglo XX-- hasta criterios de índole política --la literatura virreinal, la literatura de la independencia, la literatura nacional, la literatura del porfiriato--, y raramente se han tomado en cuenta las particularidades textuales, genéricas o pragmáticas que dimanen del mismo proceso literario y cultural en su totalidad, características historiográficas comunes en gran número de los estudios literarios en Hispanoamérica. En este sentido, es también interesante advertir que las historias literarias obvian muchas veces la definición de períodos y sistemas, y se contentan con la presentación inconexa de los textos y sus escritores, asumiendo que tales conceptos son del dominio común... Al menos esto es lo que permite advertir la lectura de las distintas historias de la literatura mexicana a las que se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo

Con la intención de sistematizar y validar específicamente la poética del testimonio mítico en la novela histórica decimonónica, en este capítulo se expondrá un seguimiento de la tradición narrativa mexicana del siglo XIX. Con ello se busca ubicar y delimitar el objeto de estudio: la Historia como género discursivo dominante en la novela mexicana de la centuria pasada. Posteriormente se procederá a describir y explicar las tres grandes modelizaciones que, me parece, asumió la poética del testimonio mítico, como manifestaciones de la

fisonomía amorfa y diversa que caracterizó al objeto ético-estético de la novela histórica mexicana: la Historia liberal.

II.1. La Historia como género dominante de la narrativa mexicana del siglo XIX

Durante siglos, en México han coexistido y se han integrado diversos elementos culturales provenientes de las más disímiles tradiciones. Junto a las legendarias española, indígena y africana, palpitan los factores provenientes de otras culturas como la francesa, la estadounidense y las diversas culturas regionales que, equivocadamente, son tomadas como si fueran una sola referencia. Cada una de ellas se ha mantenido gracias a relaciones antagónicas y conflictivas, producto de la jerarquización y resemantización constante que les ha conferido la estructura históricocultural vigente. Se ha configurado así una cultura nacional mexicana cuya impronta es la hibridez, la heterogeneidad, ya que de manera continua se ha tratado de formar una visión del mundo y un sistema de valores que las unifique y valide a todas, mediante la selección y refuncionalización de elementos significativos provenientes de una u otra tradición. La estructuración de una cultura nacional mexicana no ha sido tarea fácil: en principio, una de las modalidades, la hispana, descansa en la institucionalización lingüística y religiosa, mientras que las otras tienen una supervivencia marginal y/o sincrética que se traduce en la matización o permeación formal de los elementos institucionalizados de la otra cultura.

La literatura, particularmente la narrativa, es una de las manifestaciones culturales que presenta de manera más decidida ese carácter heterogéneo de la cultura nacional. Esta facultad de realización del hecho literario deriva del material que lo constituye, el lenguaje, pues las

múltiples características que asume el texto como enunciado, son los signos pragmáticos de imágenes y representaciones del mundo históricamente condicionados⁶². Así, la literatura como signo o conjunto de signos que dan cuenta de una realidad ética particular, manifiesta estéticamente las peculiaridades del imaginario sociocultural vigente al momento de la enunciación textual. Sin embargo, no existe estudio alguno que dé cuenta de esas particularidades ético-estéticas de la literatura mexicana, pues los críticos e historiadores han abordado el análisis de los textos desde una perspectiva psicológico-biográfica, hasta otra solamente histórica e ideológica, asumiendo en algunos casos particularidades impresionistas y subjetivas. Se carece de una sistematización y periodización real del hecho literario que se ocupe de la poética particular de los textos y de la poética dominante en los períodos. En el caso concreto que nos ocupa, la novela histórica, no existe una sistematización y periodización real de la Historia y de las particularidades que asumió su estetización.

* * *

La novela moderna como *sistema* que da sentido a las peculiaridades composicionales de un corpus narrativo determinado, tuvo su período de vigencia entre 1800 y 1947, desde que se realizaron las primeras traducciones de *Atala* hasta que se publicaron *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Cedomil Goic afirma que se caracteriza por ser "la narración imaginaria presentada por un narrador personal [que] integra explícitamente a un lector ficticio y se refiere a un mundo captable mediante experiencias personales [...] Adquiere carácter cerrado cuando el espacio principalmente o los

⁶² Véase Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Rosa María Russovich. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.

personajes se erigen en estrato estructurante"⁶³. Con el señalamiento de estas características compositivas, es posible reconocer la originalidad, representatividad y sistematicidad que han tenido y tienen en nuestro contexto literario-cultural desde obras ya clásicas como el *Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, hasta otras como *Carmen* (1882), de Pedro Castera, *Reproducciones* (1886), de José Ferrel, y *La tórtola del Ajusco* (1905), de Julio Sesto, algunas de ellas un tanto soslayadas por la historia literaria pero igualmente importantes y representativas de una concepción y función de la novela.

Subyace en la conceptualización de Goic la certeza de que la novela moderna, como sistema literario específico o modalidad organizativa ético-estética del mundo, representa la formulación --formalización-- artística de una episteme, de una visión del mundo que concibe la razón, el análisis y la crítica de los elementos del universo, como el núcleo generador de sentido. Este sustrato gnoseológico racionalista presupone, necesariamente, una actitud autoconsciente que permite el reconocimiento de los alcances y límites del Yo que analiza, del objeto analizado y del Otro que determina el análisis con sus expectativas. Con todo ello se genera y se asume una conciencia de las posibles relaciones y/o modelos significativos que puede tomar la realidad, pues se advierten al menos los complejos nexos que la rigen⁶⁴.

Particularmente fructífero es el señalamiento que hace el estudioso chileno sobre el carácter dominante que asume el tiempo-espacio dentro de la novelística moderna en México

⁶³ Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Católicas de Valparaíso, Santiago de Chile, 1973, p. 13.

⁶⁴ Véase. *supra* I.2.

e Hispanoamérica, ya que toca precisamente el punto nodal que particulariza y distingue a nuestra tradición narrativa. Y es que las diferentes elaboraciones textuales dan cuenta de problemáticas generadas a partir de la imbricación y/o yuxtaposición de diferentes tiempo-espacios, como indicios de la coexistencia tensa y conflictiva de diferentes tradiciones culturales, cada una con una distinta valoración e interpretación del mundo, que tienen su origen en la heterogeneidad histórica, ética, cognoscitiva de la América Hispana.

Sin embargo, cuando se habla de la novela moderna en México e Hispanoamérica, muchas veces se soslaya la tradición prosística gestada en las crónicas de la conquista y colonización de México y continuada por textos que, a falta de mayor documentación bibliográfica --el eterno problema de la literatura y la cultura en el continente americano--, son indicios de un cultivo del género: *Los sirgueros de la virgen* (1620), de Fernando Bramón, *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1692), de Carlos Sigüenza y Góngora, y *La portentosa vida de la muerte* (1779), de fray Joaquín Bolaños. Al mismo tiempo, con esto se niegan también los múltiples esfuerzos que evidencian los narradores de la centuria pasada, con el fin de apropiarse y adecuar a esa tradición propia el género novelesco que inicia su desarrollo en ese siglo precisamente.

Las consideraciones anteriores son pertinentes, pues permiten reconocer y comprender que las particularidades discursivas de la novela mexicana del siglo XIX --estilísticas, composicionales e interpretativas-- no son sólo producto de una concepción del imaginario romántico nacionalista vigente en todo Occidente, sino también de una tradición literaria propia --aceptada o negada, mas siempre presente-- que se valida y refuncionaliza en el contexto independentista. En este sentido, es necesario caracterizar entonces la herencia narrativa de la Colonia, que contribuyó en mucho a conformar al sistema narrativo moderno.

Debe atenderse, primero, la existencia de una documentación extensa en torno a la legislación que prohibía la lectura y composición de "libros romances" o de modalidades novelescas en las colonias del imperio español. Sin embargo, gracias al "hallazgo de registros y listas de partidas de libros [se] comprueba al menos que los libros de caballerías y de pastores, novelas picarescas y *El Quijote* llegaron a las Indias en los galeones de España"⁶⁵. Cedomil Goic afirma que hubo un cultivo y aceptación del género novelesco no captado todavía en su dimensión total, e incluso reconoce y explica diferentes modelizaciones suyas: la novela de caballerías, la manierista y la pastoril, la novela barroca y la premoderna, modelos de los que se tiene conocimiento gracias a la existencia de un número considerable de textos. Los elementos que sustentan las afirmaciones de Goic son el reconocimiento de un carácter ficticio de la narración, de un narrador y un lector ficticios a veces, y un espacio o mundo "arcaico" y alegórico⁶⁶.

Pese a estos importantes hallazgos y a estas ilustrativas consideraciones, Goic no atiende al hecho de que la configuración textual de esas obras y sus elementos estructurantes son indicios de una imagen del fenómeno narrativo que lo concibe como homólogo y equivalente a la crónica y a la Historia, pues esas novelas o "romances" se visualizaban como la exposición de gestas o acciones estructuradas con base en una articulación temporal lineal; esta representación narrativa era cualitativamente diferente a la imperante en España y Europa por esa misma época, en donde predominaban la autobiografía y la transcripción textual como

⁶⁵ Cedomil Goic, "La novela hispanoamericana colonial", en Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2. Cátedra, Madrid, 1992, p. 369.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 370-375.

formas narrativas dominantes⁶⁷. Varios elementos pueden validar este señalamiento, pero sobre todo la designación explícita de la obra como "Historia" o "crónica" que realiza el narrador; su grado de conocimiento testimonial, que lo lleva a configurarse como un "Yo observador" y no como un "Yo actuante"; la investigación y el apoyo bibliográfico que muestra la entidad narrativa para desarrollar las acciones que enuncia.

Esta concepción de la novela puede derivar de la confusión terminológica que, señala Walter Mignolo, había entre los letrados del humanismo renacentista y, posteriormente, del neoclasicismo español. Así, en el siglo XVI, *crónica* designa al "vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los sucesos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal [...] Es una 'lista' organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desea conservar en la memoria"⁶⁸, en tanto que *Historia* señala "el informe de lo visto o lo aprendido por medio de preguntas [...] No contiene, de ninguna manera, el componente temporal en su definición"⁶⁹. Sin embargo, los letrados españoles tendieron a fundir las dos actividades en una y a utilizar sinonímicamente ambos términos. Se creó así una tradición prosística, "literaria" en el sentido humanista, en la que el historiador o cronista era aquel sujeto que relataba hechos de los que estaba distanciado temporalmente.

De lo anterior se desprende que el paulatino desarrollo de la novela mexicana durante la época colonial se concibiera como un trabajo cronístico o histórico, debido a las

⁶⁷ Ejemplos claro de esto son la novela de caballerías y la picaresca, cuya construcción textual es producto o de un Yo autobiográfico o de un transcriptor. Estas modalidades técnicas se mantienen vigentes aún en el siglo XVIII, cuando la novela sentimental erige a la epístola como su realización textual.

⁶⁸ Walter Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones", en Luis Iñigo Madrigal, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁹ *Idem.*

características netamente estructurales que homologaban ambos géneros discursivos: así lo indican, al menos, *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos Sigüenza y Góngora, y *La portentosa vida de la muerte* (1792), de Fray Joaquín Bolaños. Estas peculiaridades estructurales básicas de la novela fueron sin duda resemantizadas o justificadas por el conjunto de imágenes y representaciones del imaginario sociocultural nacionalista mexicano del siglo XIX, en una apropiación y/o reelaboración de los modelos filosóficos y literarios provenientes de Europa. El surgimiento de una conciencia histórica moderna, que implicaba la certeza de que la situación presente del hombre es producto de las acciones y acontecimientos del pasado, así como el carácter dominante que la novela histórica --como estetización de esa postura filosófica-- tuvo en Europa durante los primeros cuarenta años del siglo XIX, son algunos de los elementos que contribuyeron a encauzar y refuncionalizar en México, en la época moderna, a la crónica como herencia de la tradición narrativa colonial.

Precedidos por esta tradición, los narradores mexicanos entran en contacto con la novela moderna desde fines del siglo XVIII, como narración ficticia integrada gracias a las interrelaciones de tres elementos estructurantes básicos: el narrador, los personajes y el tiempo-espacio. Estos contactos se dieron por la vía de traducciones de obras francesas e inglesas que son puntales para la posterior caracterización y desarrollo del género. Tal fue el caso de *Atala*, de Chateaubriand, traducida por fray Servando Teresa de Mier en 1802; también, de *Crítica de París y aventuras del infeliz Damon*, de Restif de la Bretonne, traducida por el colombiano Manuel del Campo y Rivas en 1788. Por eso, se afirma que "el sistema de la nueva novela se hace perceptible [en México] antes de que se asuman creadoramente las condiciones de posibilidad que dicta para la obra individual"⁷⁰.

⁷⁰ Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 12.

La configuración de la narrativa mexicana decimonónica, como etapa fundante de la literatura nacional, abrevó en la tradición literaria de la Colonia, pues era el referente obligado por imposición lingüística y cultural. Prescindiendo de las convicciones ideológicas, tanto liberales como conservadores coincidían en reconocer al virreinato como el sistema históricocultural cuya impronta permeaba la vida nacional, aun por encima de las interpretaciones y valoraciones partidistas.

Así, los escritores nacionalistas liberales de la primera etapa como José Joaquín Fernández de Lizardi, Ignacio Rodríguez Galván, José María Lacunza, Justo Sierra O'Reilly, continuaron la tradición literaria colonial que homologaba las novelas o "romances" con la Historia como exposición o relato de gestas o acciones de las que valía la pena guardar memoria y que estaban estructuradas con una articulación temporal lineal. Esta continuación se consiguió mediante la adecuación significativa de esas características tradicionales al contexto independiente y al sistema narrativo moderno. Luego, partiendo de su trabajo como pioneros y representantes de la narrativa moderna en México, autores como Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio, Eligio Carrillo Ancona, Juan Díaz Covarrubias, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, desarrollaron plenamente dicha refuncionalización.

Tal adecuación tuvo dos condicionantes de índole diversa: extrasistémica una, al atender los condicionantes sociohistóricos del contexto; intrasistémica la otra, al implicar las relaciones establecidas en el sistema literario occidental. Así, la vigencia de la tradición genérica de la Historia y de la crónica se debió, por una parte, a la necesidad de dar a conocer los diversos problemas que se enfrentaron durante el largo período de crisis sociopolítica y cultural ocurrido en México durante el siglo XIX, que inicia con las guerras de independencia en 1810 y que se prolongará a través de las luchas entre liberales y conservadores hasta 1876,

cuando se instaura el régimen porfirista. Por otra parte, la pervivencia de la tradición histórica y cronística estuvo condicionada por la adopción de la novela histórica como género literario que permitía representar y recrear ético-estéticamente la realidad histórica concreta que se vivía.

La novela histórica, como se ha mencionado, surgió en Inglaterra a principios del siglo pasado, cuando Walter Scott publicó *Waverly* en 1814; la historia de la literatura la considera como un subgénero derivado de la novela romántica, que, desde una perspectiva puramente ideológica, permitió a la burguesía en ascenso justificar y legitimar su estancia en el poder. Las condiciones históricoculturales que explican su surgimiento remiten directamente al siglo XVIII, a la Ilustración y al movimiento filosófico alemán que culmina con Hegel. Poco a poco, se fue tomando conciencia de que el hombre es producto de las acciones y acontecimientos pasados, los que lo determinan en su manera de asumirse y comprender sus relaciones con los demás⁷¹.

La aceptación de este subgénero en el resto de Occidente estuvo condicionada por la coyuntura nacionalista que marcaba las diferencias históricas y culturales entre los países, por lo que su desarrollo cumplió con la función social de presentar estéticamente los orígenes particulares de cada nación. En el caso de México, puede afirmarse que la estetización de la Historia fue emprendida en novelas como *Xicoténcatl* (1826), de autor anónimo, *Netzula* (1832), de José María Lafragua, *El misterioso* (1836), de Mariano Meléndez Valdez, *El criollo* (1836), de J.R. Pacheco, *La hija del oidor* (1836) y *El visitador* (1838), de Ignacio Rodríguez Galván, y por Juan Díaz Covarrubias en *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico* (1858), con una decidida tendencia nacionalista.

⁷¹ Véase *supra* I.2.

Según el testimonio de José María Roa Bárcena⁷², el público y los escritores mexicanos leían con gusto obras como *Mazzepe*, de Lord Byron, lo que permite suponer que la narrativa histórica era cultivada consciente y asiduamente por los narradores que la consideraban como un medio para lograr la mexicanización de la literatura. Ignacio Manuel Altamirano reconoce que el género tenía un cultivo dominante en el desarrollo de la tradición literaria nacional al menos hasta 1870, pues, por su vocación contestataria y de debate, había contribuido al triunfo de la causa liberal⁷³. En este sentido, vale la pena añadir que, desde un principio, la novela histórica fue asumida por los narradores mexicanos no sólo como una modelización particular, sino como toda una sistematización genérica: "aquí [en México] no se ha cultivado sino la novela histórica, [... pues] para la instrucción popular, es evidentemente más útil"⁷⁴. Los escritores tenían la convicción de que la literatura, más concretamente la novela histórica, era didáctica, por lo que se proponían "literaturizar" lecciones de Historia que inculcaran un sentimiento nacional: "la novela histórica [es un] género mucho más útil y en el cual se pueden ensayar las fuerzas"⁷⁵. Indudablemente, a partir de 1867, con el triunfo de la causa republicana, se observa el gran desarrollo --cuantitativo y cualitativo-- de la novela histórica en México, pues se diversifican sus modelizaciones y temáticas: esto representa un indicio de la vigencia del proyecto ético-estético nacionalista, que ampliaba así sus posibilidades y funciones.

⁷² "Prólogo" a Lord Byron, *Mazzepe*, trad. José Ma. Roa Bárcena. Premia, Puebla, 1986, p. 17 (Colección "La matraca").

⁷³ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870", art. cit. pp. 234 y ss.

⁷⁴ "Prólogo" a Guillermo Prieto, *El romancero nacional*, op. cit., p. XXIII.

⁷⁵ Juan Díaz Covarrubias, op. cit., p. 3.

Ante estas reflexiones, cabe considerar, primero, que la novela histórica, como subgénero particular, era un modelo ético-estético extranjero, que surgió y ayudó en un momento histórico determinado a la consolidación de la burguesía inglesa en el poder, justificando sus orígenes y su presencia en el flujo de la Historia. Segundo, que su desarrollo en México, más que justificar un origen nacional, buscaba explicar las rupturas históricas del proyecto político liberal o, en su defecto, señalar el origen de la específica Historia patria nacional/liberal en las Guerras de Independencia de 1810-1821, como lo muestran Juan Díaz Covarrubias con *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*, Juan Antonio Mateos con *Los insurgentes* y *El sol de mayo* e Irineo Paz con sus *Leyendas de la independencia*, por mencionar sólo unos. Y, por último, que la literatura mexicana --y la hispanoamericana toda-- es el resultado de un proceso de hibridación, de adecuación significativa de los modelos o estructuras a una realidad sociocultural diferente, lo que condiciona y explica el replanteamiento epistémico, compositivo y estilístico del modelo y la refuncionalización ética del género.

II.2. Las modelizaciones de la novela histórica mexicana del siglo XIX

Toda obra narrativa constituye una *modelización* ético-estética del mundo, un sistema de modelización secundaria: su realización textual implica, necesariamente, la reelaboración y articulación de los más diversos discursos --tanto primarios o naturales como secundarios--, pues de esta manera se puede articular una imagen más acabada del mundo representado. Su existencia concreta supone una imagen específica, una particular percepción y organización de la realidad, pues establece una captación del mundo con base en la

selección de alguno de sus elementos y en el establecimiento de nuevos nexos entre ellos, todo en función de una intencionalidad ética que tiene una formalización considerada estética. Se sobreentiende que esas captación y formalización no son meras intuiciones o inspiraciones de momento, sino verdaderos actos analíticos y racionales porque implican una conciencia del objeto y del conocimiento al que se accede, así como del carácter de tal conocimiento.

Indudablemente, las imágenes creadas por la narrativa están condicionadas por el imaginario cultural vigente en el momento de la enunciación textual. Para realizarse como una entidad signica, estas imágenes se apropian y reelaboran significativa y funcionalmente las formas o géneros discursivos que les ofrece la tradición mediante el establecimiento de una nueva imbricación jerárquica. Esto revela a la narrativa, pues, como un discurso autoconsciente del que lo enuncia --como individuo y como portavoz de una colectividad-- a través del reconocimiento de sus elementos constitutivos y de las posibles interrelaciones que puedan darse entre ellos, pero también de los nexos que guarda tanto con la tradición literaria como con la de pensamiento, que le otorgan el sustrato signifiante y significativo que posibilita su realización. Todo esto muestra que, al discurso novelesco como modelización, subyace una actitud autoconsciente con una triple orientación: hacia el que lo enuncia, hacia su enunciado y hacia el Otro.

Pero esas consideraciones revelan una cuestión más importante aún. El concepto de modelización designa una configuración analítica y racional del mundo, que se manifiesta como signo de carácter doble: como signo ético, porque busca validar un orden comprensivo y explicativo del mundo diverso que, desde su sistema epistémico e ideológico, considera con un particular carácter contradictorio, tenso y conflictivo --recuérdese que desde otra episteme e ideología, las contradicciones y conflictos serán otros--; y como signo estético,

porque busca ser el exponente armónico y trascendente tanto de esa diversidad tensa y conflictiva, como de la propuesta de orden que posibilita su comprensión y explicación más plenas⁷⁶.

La novela histórica mexicana y su poética del testimonio mítico asumieron tres modelizaciones claramente identificables dentro del sistema narrativo decimonónico: la novela histórica colonial o del reconocimiento ambiguo de la hispanidad americana; la independentista o del maniqueísmo criollo; y la de la Intervención Francesa o la épica de la segunda independencia.

La diversidad de modelizaciones en la poética del testimonio mítico encuentra una explicación congruente en el hecho de que el objeto ético-estético de la novela histórica mexicana del siglo XIX, la Historia liberal, tenía un carácter multiforme y diverso, en proceso de configuración dinámico y dialéctico a lo largo de toda la centuria. Esto implicó el replanteamiento constante del origen de esa Historia, misma indefinición gnoseológica que reveló y problematizó artísticamente el género que nos ocupa⁷⁷.

Los subincisos que siguen a esta presentación giran en torno a la descripción y al análisis de las características y funciones concretas que asumió la poética del testimonio mítico. Para ello se trabajarán tres textos, representativos cada uno de un tipo de las modelizaciones propuestas; y aunque las obras que se estudiarán poseen múltiples niveles de significación --tanto ética como estética, tanto composicional como estilística, que se

⁷⁶ Para un estudio más sistemático del concepto de modelización, véase Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert. Istmo, Madrid, 1979; Mijail Bajtin, "Problemas del material, la forma y el contenido" en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova. Taurus, Madrid, 1989, y *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. Tatiana Bubnova Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

⁷⁷ Véase *supra* I.1.

condicionan dialécticamente--, la comprensión explicativa que guiará su estudio va a estar enfocada al reconocimiento de los mecanismos artísticos que permitieron la realización textual de la poética del testimonio mítico en la novela histórica mexicana, sin que eso excluya el reconocimiento de tópicos que en un futuro podrían desarrollarse para configurar un sistema más complejo de las particularidades no sólo de la novela histórica, sino de la novela mexicana decimonónica en general. De esta manera y con estas delimitaciones, se intenta articular e integrar una imagen comprensiva y explicativa del proceso ético-estético conformador de la Historia y la cultura de México durante el siglo XIX.

II.2.1. La novela histórica colonial o del reconocimiento ambiguo de la hispanidad americana. El caso de la iniciación gótica en *La hija del judío* o la sacralización del liberalismo en la colonia

En las pocas historias de la literatura mexicana que se ocupan del siglo XIX, la obra del escritor yucateco Justo Sierra O'Reilly (1814- 1861) es objeto de consideraciones extremas: para unos, es un novelista menor inspirado en "nada artísticos modelos como Dumas y Sue"⁷⁸, en tanto que para otros es el iniciador de la narrativa histórica en México y un autor al cual "nadie aventajó en su tiempo [...] en poder narrativo, ni en Yucatán ni en otra parte de México"⁷⁹.

⁷⁸ Carlos González Peña, *op. cit.* P. 179.

⁷⁹ Ralph Warner, *op. cit.* p. 19. Es pertinente señalar aquí que Warner no articula un concepto sobre la novela histórica, sino que su razonamiento asume las consideraciones de John Lloyd Read.

Creo que ni una ni otra afirmación son enteramente válidas, ya que, por una parte, la influencia de Bulwer Lyton, Alejandro Dumas, Walter Scott y Eugenio Sue estuvo fuertemente permeada por el hecho de que la novela histórica fue un modelo apropiado y reelaborado por una tradición que se gestaba, la mexicana. Esta naciente tradición resemantizó la intencionalidad ético-estética del modelo atendiendo la episteme y la función social que desempeñaban la novela y el escritor en México: la de contribuir a la configuración concreta de un imaginario sociocultural republicano y nacionalista unificador. Por otra parte, la consideración de Sierra O'Reilly como iniciador de la narrativa histórica mexicana debe matizarse; de otra manera se pasarían por alto la relevante y paradigmática obra de Ignacio Rodríguez Galván, y los textos de José María Lafragua y del autor anónimo de *Xicoténcatl*.

Con todo, tales asertos son indicadores de los modelos que permearon la configuración inicial de la literatura nacional y, posteriormente, la maduración de la tradición novelesca mexicana. La obra de Sierra O'Reilly, vista en medio del conjunto narrativo de la época, muestra la apropiación y reelaboración plena de una poética, de un modelo ético-estético, la novela histórica, que va a dominar en la producción narrativa mexicana de los primeros setenta y cinco años del siglo XIX, pues contribuyó a configurar e institucionalizar un imaginario cultural nacionalista de corte liberal, al exponer los muchos obstáculos que enfrentó la implementación de dicho imaginario.

La producción narrativa de Justo Sierra O'Reilly está formada por dos novelas publicadas a manera de folletín: *Un año en el Hospital de San Lázaro* (1845- 1847) y *La hija del judío* (1848- 1849). Me parece que esta última es la más lograda estéticamente, pues *Un año en el Hospital* es más un catálogo de reflexiones sobre la miseria de la existencia humana, una recopilación narrada de las impresiones que dejan a un leproso las causas de su

contagio y el rechazo social de que es objeto; con un ritmo muy lento, la obra no hace trascendente el intimismo de la forma epistolar.

*La hija del judío*⁸⁰, publicada originalmente por entregas en el periódico *El Fénix* (1848- 1851), presenta al lector las intrigas que tejen la orden de los jesuitas y la arquidiócesis de Yucatán, con el fin de apoderarse de la herencia de María, hija de un judío rico procesado por la Inquisición a instancias del ambicioso gobernador de la provincia, el conde de Peñalva, quien buscaba así despojarlo de sus caudales. Estos hechos están acertadamente entretejidos con los prejuicios sociales y morales que obstaculizan la relación amorosa de María y Luis, dado el presunto origen semita de la heroína. Todo ello encuentra una lúcida solución con la cesión de la herencia a los jesuitas y la consiguiente protección del inteligente prepósito de la orden a los enamorados, quien hábilmente deshace las maniobras fraudulentas del obispado yucateco.

Ralph Warner han destacado, sin explicar ni profundizar, dos cualidades estéticas de *La hija del judío*: el logro genérico del folletín y el trabajo en el cuadro de costumbres⁸¹. Sin embargo, la escasa explicación a esas consideraciones, así como su trato inconexo con los elementos básicos del relato, ofrece poca cuenta de la poética de la obra y de las características que la hacen ser paradigma de una modelización ético-estética dominante en la narrativa mexicana del siglo XIX.

Por eso, en este subcapítulo se discutirá la configuración de los elementos estructurantes del relato, el narrador, los personajes y el tiempo-espacio, a partir de la

⁸⁰ Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío*, 2 vols. Porrúa, México, 1982 (Colección "Escritores Mexicanos"). Siempre que cite esta edición, pondré el tomo y la página de donde procede la cita al final --en números romano y arábigo, respectivamente.

⁸¹ Ralph Warner, *op. cit.* p. 19 y ss.

reelaboración y la imbricación jerárquica de las formas narrativas y géneros discursivos; dicho en otras palabras, a partir de la reelaboración que hizo Sierra O'Reilly de la tradición literaria y cultural. Esas consideraciones nos permitirán, a su vez, apuntar al menos algunas líneas explicativas histórico-literarias. Subyace, pues, a este trabajo una doble problemática: la referida a la modelización particular de *La hija del judío* y la otra, a una de las caracterizaciones que asumió la poética del testimonio mítico.

* * *

Si bien *La hija del judío* es una novela transmitida al lector por un narrador omnisciente que domina el pasado y el futuro del tiempo-espacio del enunciado y de las entidades vivas que en él se desenvuelven, una lectura atenta de la obra permite advertir en esta instancia estructural una interesante problematización. Primero, que la narración es producto, al menos, de la coexistencia de dos entidades narrativas; y, segundo, que esas instancias, al asumir jerárquicamente una heterogeneidad o pluralidad de géneros o formas discursivas que corresponden a una necesidad e intencionalidad ética-estética particular, permean y diversifican la valoración y configuración del mundo que narran. El estudio de la poética del texto se ubica, entonces, en el reconocimiento y la explicación de las diferentes estrategias discursivas que determinan la construcción de las distintas entidades del relato.

La hija del judío, como estetización del pasado colonial, es presentada por el narrador como una novela histórica, pues intenta ser una reconstrucción histórica novelada fiel y verdadera de los levantamientos armados de criollos e indígenas ocurridos en Yucatán en 1630, que culminaron con la muerte de García Valdez de Osorio, gobernador de la Provincia, y los pleitos por la adjudicación de sus bienes.

El modelo narrativo de Sierra O'Reilly, la novela histórica, se distinguió por ser aquella forma narrativa que, para manifestar artísticamente una valoración e interpretación determinada de una conciencia histórica específica, centraba su atención en la configuración particular del narrador y las relaciones que establecía con el tiempo-espacio de la historia narrada. Aun cuando esta dominante estructural está presente en otros géneros narrativos, lo representativo de esta forma radica precisamente en la función y el significado que rige la caracterización de tales constructos novelescos. Así, el narrador histórico es aquel que establecía una perspectiva causal entre el pasado que narraba y el presente en que él estaba situado; es decir, buscaba una conexión real entre el tiempo-espacio del enunciado y el de la enunciación, para asentar los orígenes de la enunciación en el pasado que se novelaba. En el establecimiento de esta relación causal, la novela histórica tenía como condición estructural, como organización básica del material, la *acción o efecto recíproco*, consistente en la lejanía estructural y valorativa entre el narrador y el mundo narrado, que se entendía como el efectivo distanciamiento temporal que permitiera la interpenetración y valoración crítica de esas instancias temporales relacionadas; dicho en otras palabras, la acción o efecto recíproco consistía en mostrar la determinación y el replanteamiento ontológico que producen los momentos críticos de la Historia en la experiencia vital, a partir del análisis y la representación artística de un pasado que incidiera realmente en el presente. Estas características imponían un trabajo particular en la configuración de las entidades vivas del texto, el singularismo de los personajes, consistente en su adecuación lingüística, conductual y ética al tiempo-espacio en el que actuaban⁸². Subyace en lo expuesto hasta aquí, una concepción orgánico-evolutiva de la Historia, pues se visualizaba como un proceso de

⁸² Véase *supra* capítulo 1.2.

superación constante, integrado por varias etapas y períodos que perseguían siempre la perfectibilidad del ser humano y sus instituciones⁸³.

Estas características, sin embargo, están conscientemente reelaboradas por el narrador de *La hija del judío*, con los argumentos explícitos de evitar el plagio y, más importante, por el reconocimiento de que su objeto ético-estético concreto, la problemática criolla, muestra que "cada nación y cada pueblo tienen su carácter peculiar" (I, 8). Debe añadirse, además, que esa apropiación y reelaboración del modelo atiende la concepción de la novela vigente en México durante casi todo el siglo XIX, que se entendía de la siguiente manera:

la novela [...] es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen [...] La novela hoy, ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía [...] es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas⁸⁴.

Precisamente el reconocimiento de las particularidades nacionales y la función social de la novela condicionan la apropiación y reelaboración que hace Sierra O'Reilly de la novela

⁸³ Si bien fue Hegel quien, en *Fenomenología del espíritu* (1801) y *Filosofía de la historia* (1831), conceptualizó y sistematizó la noción moderna del tiempo y de la historia como un proceso de evolución constante, estas ideas eran manejadas desde principios del siglo XVIII por pensadores europeos. En todo caso, la imagen del tiempo y de la historia como una transformación constante permeaba y subyacía ya en las más diversas manifestaciones culturales, la novela histórica una de ellas.

⁸⁴ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870", art. cit., pp. 230-231.

En este mismo sentido, la historia literaria reconoce que la novela decimonónica era "el género por excelencia para plasmar asuntos de la historia y la realidad, [pues puede] moldear las costumbres hacia el progreso social [... Es, pues,] un tipo de discurso asimilable al discurso histórico y, por ende, óptimo para canalizar en él el sentido didáctico que debían asumir las letras nacionales" (Beatriz González Stephan, *Historia de la historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, op. cit., pp. 207-208).

histórica. También, lo llevan a seleccionar estrategias discursivas que otorgan nueva significación ético-estética al modelo.

La insistencia del narrador en subrayar la exactitud y verosimilitud histórica de la obra adquiere por esto una significación particular, y lo hace plagar el enunciado con gran número de marcas formales que definen la naturaleza del discurso: "crónica", "Historia", "testimonio" o "memorias". La explicación, en este sentido, es doble: por una parte, es un indicio importante de la vigencia de la tradición cronística subyacente a la novela mexicana moderna⁸⁵; por otra, refiere a la adopción de la función social de la novela mencionada anteriormente.

La concepción del discurso novelesco como homónimo del discurso histórico incide directamente en la poética de *La hija del judío*, pues lleva al narrador a presentar una imagen, una configuración suya muy importante: él mismo se concibe como un investigador de bibliografía histórica, como una persona que pasa "largas vigiliass en la investigación de viejos y apolillados papeles" (I, 10). Tanto la representación aparentemente ingenua como su constante explicitación tienen, sin embargo, múltiples implicaciones cognoscitivas y literarias.

La aparente autonomía ético-estética que otorga a *La hija del judío* la configuración del narrador como un mediador entre la Historia y el lector, cuyo "papel en este asunto es el de [ser un] simple narrador de unos hechos"(I, 258), es en realidad la respuesta al diálogo o debate que el narrador entabla con el padre Cogolludo, historiador franciscano de Yucatán en el siglo XVII. Este cronista, dice, impuso a la posteridad desde 1630 una interpretación parcial de los acontecimientos relacionados con la insurrección criolla, puesto que estaba relacionado con Peñalva. y porque a raíz de esos hechos se vieron afectados los intereses de su orden

⁸⁵ Véase *supra* II.1.

(I, 239-240). Así, con *La hija del judío* se busca ofrecer una interpretación alternativa de la Historia, lo que explica, por un lado, la concepción manifiesta del discurso novelesco como "Historia" o "crónica" y, por otro, la caracterización del narrador como investigador.

No puede soslayarse el que la reinterpretación o la interpretación alternativa de la Historia que hace el narrador de *La hija del judío* también está sujeta a una coyuntura particular: la del modelo liberal que defendían tantos intelectuales mexicanos del siglo XIX. Sierra O'Reilly entre ellos. En este sentido, es pertinente señalar que para los liberales, la Historia de México como proceso fundacional y evolutivo de una nación, inicia en 1810, con las luchas de independencia, que dieron principio a un sistema sociopolítico, económico y cultural autónomo. Con todo, no podían borrar totalmente la tradición hispana --lingüística, social, cultural-- heredada por los tres siglos de vasallaje a España, "pues era la única alternativa para demostrar la legitimidad y posibilidad que tenían los pueblos del Nuevo Mundo de participar en la historia de la civilización occidental"⁸⁶.

Por tal razón se articula una visión ambigua de la Colonia, que la toma sólo como un período de barbarie en donde se gesta la nación, como la suma de acontecimientos políticos creadores de una conciencia nacionalista que desemboca en la independencia. Se deja de lado por esto la interpretación objetiva y real de la totalidad del sistema --económico, social, cultural--, al que se califica simplista y maniqueamente como un período decadentista, de tinieblas y atraso. En otras palabras, salvo el potencial nacionalista que crece en su seno, la Colonia es negada y clausurada⁸⁷.

⁸⁶ Beatriz González Stephan, *op. cit.* pp. 167-168.

⁸⁷ Véase David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Guadalupe Loeza Greves. Era, México, 1991.

Dicha visión de la Colonia muestra la apropiación que los americanos hicieron de la Leyenda Negra tejida por los países europeos en torno a la dominación española en América, pues supone la presencia de imágenes sobre la colonia y su metrópoli que habían sido esgrimidas durante el siglo XVI por las potencias europeas rivales del imperio español, si bien ahora fuertemente ideologizadas por la coyuntura nacionalista liberal⁸⁸; en este sentido, la aceptación de dicha imagen por parte del narrador de *La hija del judío* es un indicio del neocolonialismo cultural, al aceptar construcciones y modelos del mundo elaborados por una mirada ajena⁸⁹. Al mismo tiempo, relativiza un tanto la interpretación de la Historia que aporta *La hija del judío* y ofrece pautas para explicar el tratamiento y la configuración que hace el narrador del tiempo-espacio del enunciado y de las entidades vivas que allí habitan.

Como se ha expuesto, *La hija del judío* subordina las más diversas formas al género discursivo de la Historia, atendiendo siempre a la necesidad, intencionalidad y configuración concreta de un personaje, acción o acento. Debe destacarse la presencia de la novela de aventuras, cuando describe, caracteriza y desarrolla las acciones de Felipe Álvarez de Monsreal, pues en ellas "predomina el interés por la acción [...refiriendo] sucesos extraordinarios, hazañas esforzadas y emocionantes"⁹⁰; el costumbrismo, cuando dibuja

⁸⁸ Véase David Brading, *Orbe Indiano*, trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

⁸⁹ Sería particularmente interesante estudiar cómo los liberales, en aras de la justificación y validación histórica de su proyecto, se apropiaron de muchos de los tópicos de la Leyenda Negra que tejieron los países europeos sobre la dominación española en América (cf. Antonello Gerbi, *La disputa del nuevo mundo*, trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1990; David Brading, *Orbe indiano*, trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1990).

⁹⁰ Germán Bleinberg y Julián Marías, *Diccionario de Literatura Española*. Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 560.

moralmente y caracteriza a los personajes principales, pues "describe las formas de la vida cotidiana de una sociedad determinada"⁹¹, centrando la construcción poética en la focalización de tipos y tiempo-espacios; el folletín, en cuanto al establecimiento de una lógica de suspenso entre los capítulos. Sin embargo, para la poética del texto tiene mayor relevancia la matriz ético-estética que permite la particular configuración del tiempo-espacio del enunciado.

Casi toda la acción de la novela se desarrolla en un tiempo-espacio nocturno, en medio de sombras y luces, en un ambiente oscuro en el que se entiende y justifica la presencia de espectros y fantasmas. En este tiempo-espacio de misterio y fantasía, los personajes y sus acciones adquieren una dimensión significativa particular, pues son entidades y actos vivos que debaten y entran en conflicto con entes incorpóreos, con seres de esencia ética maléfica o, para evitar cualquier impresionismo, de esencia ética negativa. Así, María Álvarez de Monsreal y Gorozica entra en conflicto con el espectro judaizante de su difunto padre; Luis de Zubiaur y los jesuitas luchan contra la iniquidad española del tirano asesinado, la que puede manifestarse en venganzas de sus secuaces sobre María, la prometida del joven mozo; el maestro de campo José Campero debate contra la ambición de los intocables y, sin embargo, eternos defensores de Peñalva.

La configuración del tiempo-espacio es producto, pues, del *claroscuro*, de la oposición luz/bueno vs. sombra/malo, incidiendo directamente en la caracterización y valoración de los personajes: por un lado se ubican los diáfanos, como Luis, María, los jesuitas, don Alonso de la Cerda; por otro, se encuentran los personajes sombríos y truculentos como el deán del Obispado, el conde de Peñalva, el Tuerto Hinestroza. Esta imagen del tiempo-espacio y las

⁹¹ *Idem.*

implicaciones valorativas que tiene para las entidades vivas que se desenvuelven en él, manifiestan la presencia de la novela gótica en *La hija del judío*.

La *novela gótica* es el “nombre con el cual se reconoce una serie de novelas pertenecientes al tipo de relatos de misterio y de terror, cuya intriga se desarrolla en un viejo castillo gótico, en el que suceden acontecimientos extraños e inquietantes. Elementos esenciales de estas novelas son la situación angustiosa del protagonista (una joven en grave riesgo), el amor y una atmósfera de misterio, potenciada por la intervención de seres fantásticos o espeluznantes que provocan la ansiedad y el terror”⁹². Con este género novelesco culmina la vertiente tenebrista del romanticismo europeo, el cual fue cultivado preferentemente por los escritores ingleses, estadounidenses y alemanes, bajo el supuesto de que era una modalidad que permitía reconocer y enfatizar el individualismo y la soledad del hombre. Como forma novelesca, como organización del material, la novela gótica supone en el narrador la focalización de elementos o fuerzas sobrenaturales que actúan determinadamente sobre el mundo material, sobre los personajes y sus acciones, entablándose por ello un conflicto entre instancias de diferentes órdenes o niveles de la realidad. Este tipo de novela fue, indudablemente, una respuesta ético-estética al auge cientificista decimonónico, que limitaba el conocimiento a la sola realidad material del hombre; es decir, fue una sensibilización sobre los aspectos metafísicos del ser humano.

Sin embargo, creo que la presencia de la novela gótica en la literatura mexicana obedece a otras instancias significativas. Prescindiendo de los elementos que estaban lejos del imaginario nacional --sobre todo el tiempo-espacio del castillo--, dentro de la cultura mexicana de fuerte raigambre católica --muchas veces producto del sincretismo con

⁹² Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Alianza, Madrid,

las culturas autóctonas-- se había forjado y mantenido vigente un imaginario que concebía al mundo como la síntesis de un orden terrenal y otro supraterrrenal; en él era común la presencia o interacción con seres de uno u otro orden. Las diferentes artes habían estetizado desde tiempo atrás esta concepción del mundo --la pintura, sobre todo, en su vertiente mística--, además de ser un tópico o lugar común de la literatura popular --leyendas, refranes o chistes. De esta forma, las implicaciones valorativas bueno/malo establecidas por la novela gótica, están resemantizadas en el texto y, más que corresponder a una visión del mundo específica, son en todo caso los mecanismos concretos para la realización de una significación ideológica, que, atendiendo a las particularidades del momento histórico, revelan la configuración liberal del mundo, para quien el español era lo oscuro, sombrío y malo, y lo nacionalista, lo claro, lo luminoso y bueno. Por tal razón, la novela gótica se revela como la peculiarizadora del género de la Historia y, además, como una de las formas determinantes de la poética de *La hija del judío*, al incidir directamente en la construcción y valoración del tiempo-espacio del enunciado y permear la interpretación de los personajes y sus actos.

Pese a lo dicho hasta aquí, la poética de *La hija del judío* no es una cuestión resuelta, pues el texto obliga a problematizar aún más la entidad narrativa; sobre todo, las otras formas que determinan la configuración de su discurso histórico y las implicaciones constructivas que ellas tienen en la particularización de los demás elementos básicos del relato, especialmente los personajes. Así, esa crónica no es producto solamente de la recopilación de "viejos y apolillados papeles", sino también del testimonio verbal de un testigo de los acontecimientos, el padre Noriega. De esta manera el testimonio --entendido como la explicitación de acontecimientos y sucesos que constan al narrador, pero en los que no posee necesariamente

un papel protagónico⁹³-- constituirá el otro género o forma discursiva que va a permear y peculiarizar la verdad histórica en *La hija del judío*.

Es pertinente mencionar aquí el dualismo constructivo que presenta la entidad del narrador a partir de la diversidad genérica planteada. Con la modalidad del testimonio biográfico, el personaje del padre Noriega asume también la función de un *narrador segundo* o *encuadrado*, porque su actuación va encaminada a refuncionalizar el pasado histórico --la conspiración contra Peñalva-- en el presente y el futuro del enunciado, razón por la cual adquiere una relativa autonomía narrativa paralela a la del narrador-investigador principal. Con todo, éste subordina el discurso y la actuación del narrador-personaje, al hacer constar que es venido de las "memorias", "crónicas" e "Historias" que él consulta.

Esta subordinación resulta particularmente interesante y paradójica en el nivel del análisis estilístico. Con la configuración de ese narrador-personaje, el enunciado que constituye *La hija del judío* plantea la posibilidad dialógica de apropiarse e intentar intersectar las marcas y acentos subyacentes a la oralidad, problematizando y ofreciendo de esta manera otros indicios significantes y significativos que permitieran reconocer y complejizar estéticamente las diferencias o similitudes valorativas habidas entre el momento de la enunciación y el del enunciado. Pese a ello, esa posibilidad no está desarrollada en el texto: el padre Noriega, el narrador-personaje, habla y razona exactamente igual que el narrador-historiador que se apropia y/o reelabora su discurso, como si no hubiera una distancia espacio-temporal significativa entre ambos momentos, como si las formas de realización discursivo-valorativas fueran exactamente las mismas en el siglo XVII y en el XIX.

⁹³ Véase *supra* I.1.

Esta omisión pudo obedecer a varias razones. La primera responde al seguimiento de la norma escrita hispana que continuaba siendo asumida acríticamente --y, por tanto, de una manera ideológicamente contradictoria-- como el canon. En segundo lugar, debe señalarse también que faltaba una formulación más profunda y compleja de la tendencia a la mexicanización de la literatura, que hiciera ver no sólo al tema, sino a su realización discursiva como el factor que puede otorgar un carácter nacional a una literatura. Esa formulación sólo sería expuesta alrededor de veinte años más tarde por Ignacio Manuel Altamirano desde las páginas de *El Renacimiento* o de los múltiples prólogos que realizó⁹⁴.

Ahora bien, el testimonio del narrador-personaje, al presentar las causas del problema tratado, funciona como el núcleo que dirige la acción de los personajes a lo largo de la novela, particularizando directamente tanto su construcción como la del tiempo-espacio. El testimonio biográfico del que el padre Noriega hace depositario a don Luis de Zubiaur adquiere una significación sacra, ritual, porque no lleva el fin de satisfacer una vana curiosidad, sino el de llenar un objeto grande, noble y piadoso (I, 148). Así, la forma de la novela de iniciación peculiariza al género del testimonio, incidiendo en la construcción de los personajes.

La *novela de iniciación* es aquella forma en la que el personaje principal es dotado, en un acto ritual, de una serie de preceptos morales y conductuales por parte de una entidad ajena y superior a él, para el seguimiento o consecución de un noble fin. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es una de las manifestaciones más lograda de esta forma narrativa, peculiarizada, por supuesto, por el acento paródico del género de la novela de caballerías: si Don Quijote es el "desfacedor de entuertos y defensor de las damas y los desprotegidos", lo es

⁹⁴ Véase Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*, vols. XII, XIII y XIV, ed. cit.

porque le ha sido impuesto el código de valores y los fines que guían a la caballería andante --aunque de una manera carnavalesca, fuerza es reconocerlo.

En el caso concreto de *La hija del judío*, la novela de iniciación condiciona las características de los personajes principales y secundarios. Todos son objeto de una iniciación en los secretos que conducen a la caída y muerte del gobernador Peñalva, desde el probo don Alonso de la Cerda, hasta el testarudo e inflexible don Juan de Zubiaur. Encabezados por el prepósito de la orden de los jesuitas, dan cuerpo a la Santa Hermandad, organización secreta de civiles encaminada a la defensa de los derechos y privilegios de los criollos.

Cabe apuntar que si bien todos los personajes secundarios han pasado por una iniciación tácita, no descrita en el texto pero implicada por las características de la Hermandad, en el caso de los personajes principales, doña María Álvarez de Monsreal y Gorozica y don Luis de Zubiaur, dicha ceremonia se manifiesta por la revelación testimonial del padre Noriega al joven caballero. En este ritual que dirige la Hermandad y en el que ésta lo designa como el elegido, el noble mozo es impuesto de los sucesos que han culminado con la muerte del gobernador Peñalva y de la obligación de defender a María, su prometida, de posibles implicaciones en el asesinato o de venganzas por parte de los seguidores del déspota.

Es en este momento cuando los personajes y sus conflictos --la relación amorosa de María y Luis; las luchas por los bienes del difunto Peñalva entre el hispanófilo Obispado de Yucatán y la pro-criollista orden jesuita--, como entidades vivas que manifiestan y problematizan una concepción dada del mundo, adquieren una significación ética algunas veces contradictoria, cuya decodificación remite directamente al conjunto de imágenes y representaciones vigentes al momento de la enunciación textual, 1848- 1849.

Es convicción de los personajes --sobre todo del narrador segundo, el padre Noriega y del iniciado Juan de Zubiaur-- que la insurrección criolla de 1630 es sólo un indicio de que "estas preciosas joyas [que son los virreinos españoles en América] se desprenderán una a una de la rica corona de Castilla [...] Ello ha de suceder tarde o temprano. Es cuestión de tiempo solamente" (I, 166), por lo que cabe esperar "una nueva generación [...] que abra la carrera de las *reformas políticas* y, sobre todo, sociales" (I, 186. El subrayado es mío).

Como revelan estas citas, los personajes tienen una ambigua conciencia histórica evolutiva moderna que les permite valorar su situación concreta, el contexto colonial, como una etapa o período originado por la inferioridad militar de los indígenas frente a los españoles, lo que será superado por "la naturaleza misma de las cosas. Todas las naciones de la tierra, sin exceptuar una sola, nacen, crecen, se robustecen, llegan al pináculo del poder y del engrandecimiento, y después se debilitan, vacilan y al fin caen [...] Nuestra patria llegó a su apogeo el pasado siglo [el siglo XVI]. De hoy más, su marcha ha de ser retrógrada y caerá del todo (I, 186).

Estas ideas manejadas en el tiempo-espacio del enunciado, en 1630, son un evidente anacronismo ético-cognoscitivo, porque exponen una noción del tiempo que, poco menos de doscientos años después, entre 1806 y 1831, conceptualizaría Hegel en *Fenomenología del Espíritu* y *Filosofía de la historia*. Hay aquí, pues, un desfase intelectual que si bien rompe con la singularidad histórica de los personajes, explicita en cambio la visión del mundo que permea la interpretación y valoración de la problemática planteada.

Esta visión del mundo que encuentra su sistematización y explicación en el período postindependentista, es la ideología liberal ilustrada que se va madurando entre 1821 y que culmina en 1857 con las Leyes de Reforma decretadas por Juárez. La doctrina liberal consiste

en la idea de un progreso logrado mediante la educación que permite dominar y explotar racionalmente la naturaleza, y en la conformación de un Estado mediador de los intereses de las diferentes clases de la sociedad y, al mismo tiempo, de las diferentes naciones. Esta postura fue defendida decididamente por Justo Sierra O'Reilly, el autor de *La hija del judío*. Este liberalismo, deudor del pensamiento ilustrado francés y alemán --Rousseau, Herder, Hegel, eran autores familiares a los narradores hispanoamericanos en su totalidad--,

se halla fundamentado en una concepción nacional, laica y civilista de la sociedad [...] Atendió con preferencia la elaboración de los mecanismos que permitieron una reformulación de las instituciones públicas para facilitar la movilidad de otros sectores, creando el efecto de igualitarismo. Para llevar a cabo el progreso de la sociedad era inevitable destruir los privilegios del clero, de los militares y antiguos terratenientes, promoviendo una *serie de reformas* que viabilizarían el traspaso del poder de la oligarquía señorial a la nueva oligarquía terrateniente, comercial y financiera.

Por ello, se promovió la libre circulación de la tierra, con lo cual se absorbió el latifundio eclesiástico y las tierras pertenecientes a las comunidades indígenas [...] No perdió de vista extender una política también reformista para los sectores populares, indígenas y negros. La abolición y control de la trata de esclavos, en el mejor de los casos, y, en el más lamentable, el exterminio de los indios, fueron expresión ambivalente del liberalismo⁹⁵.

La esencia del nacionalismo mexicano, como puede columbrarse de la cita anterior, estriba en su carácter reformista, en la refuncionalización de estructuras y modelos socioeconómicos --cabe añadir, socioculturales-- a las diversas etapas del desenvolvimiento histórico de una sociedad. En este sentido, pues, los personajes de *La hija del judío* dan significación a su realidad, guiados por un conjunto ético-cognoscitivo de valores adscrito al liberalismo.

⁹⁵ Beatriz González Stephan, *op. cit.*, pp. 55-56. El subrayado es mío.

Este verdadero anacronismo conceptual y las contradicciones ético-estéticas que produce⁹⁶ encuentran su explicación en la concepción del origen de la Historia patria que manejaban los liberales, la que consideraba a la Colonia sólo como gestadora de un imaginario nacionalista, sin verla ni asumirla como una entidad global, con nexos causales muy diversos y aún vigentes entre las diferentes áreas socioculturales del pasado novohispano y del presente republicano. Sin embargo, más importante aún es el hecho de que dicho anacronismo asigna una nueva dimensión significativa a la forma iniciática.

La iniciación de Don Luis de Zubiaur --y con la suya, la de los demás personajes-- en los secretos y fines de la Santa Hermandad, vista como la iniciación en la lucha del criollo contra el tirano español, como la integración y adopción de un imaginario nacionalista, confiere una dimensión ritual y sacra a la conformación de la nación, pues se entiende como resultado de los hombres elegidos por sus virtudes, templanza y fortaleza. Al mismo tiempo, la iniciación se revela como un constructo ético-estético que determina la caracterización de los personajes y condiciona su actuación en la obra de Sierra O'Reilly. Es así como la iniciación, junto con la Historia y su configuración gótica, son los géneros o formas que, erigiéndose como dominantes al incidir directamente en la construcción del narrador, los personajes y el tiempo-espacio, forman la poética particular de *La hija del judío*: con esto se le otorga originalidad y representatividad ético-estética al texto que, por la consistencia y fluidez de sus relaciones, se convierte en un paradigma de la modelización que nos ocupa.

⁹⁶ *Anacronismo conceptual* porque la utilización de un concepto se ubica en un tiempo-espacio valorativo e interpretativo que no le corresponde. Esto propicia una contradicción estética, pues la novela histórica supone una adecuación de la actuación y de los valores de los personajes --moral, intelectual, etcétera-- con el tiempo-espacio en el que viven.

* * *

La hija del judío y sus peculiaridades poéticas no son un caso de excepción en el panorama narrativo del siglo XIX. Antes y después de ella se escribieron obras con características similares; así lo atestiguan *El visitador* (1838), de Ignacio Rodríguez Galván, *El filibustero* (1864) y *La cruz y la espada* (1866), de Eligio Ancona, *Monja, casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, ambas de 1868, de Vicente Riva Palacio, y *Un hereje y un musulmán* (1870), de José Pascual Almazán, por mencionar sólo unas cuantas. Con todo, la novela de Sierra O'Reilly es la más lograda y la que más naturalmente entreteje y enlaza una relación histórica y una fabulación ficticia/sentimental, lo que la convierte en prototipo o paradigma del modelo.

Pese al reconocimiento de nexos significantes y significativos que unifican el corpus, historiadores y críticos literarios como González Peña, Lloyd Read, Warner, Brushwood, en sus textos ya mencionados con anterioridad, no han resuelto todavía la problemática que le subyace. En todo caso, han complicado la cuestión con definiciones vagas y superficiales: para unos estudiosos que se basan solamente en criterios temáticos, el conjunto conforma lo que ha dado en llamarse la novela colonial⁹⁷; para otros, que sin explicitarlo asumen acríticamente los planteamientos de Lukács, ese mismo conjunto indica la presencia de la novela histórica en México. Ante tal confusión, cabe matizar y conciliar esas consideraciones.

Si bien *La hija del judío* y las otras novelas mencionadas son, efectivamente, novelas históricas, el género en México no se limitó al desarrollo de una temática colonial, sino que abordó también otras épocas históricas como su objeto de representación artística: no reconocer esto sería negar la estetización de la intencionalidad histórica de obras como *Gil*

⁹⁷ Carlos González Peña, "Prólogo" a *La hija del judío*, op. cit., p. IX.

Gómez, el Insurgente (1858), de Juan Díaz Covarrubias, *Calvario y tabor* (1868), de Vicente Riva Palacio, *Clemencia* (1869), de Ignacio Manuel Altamirano, o *Perucho, nieto de Periquillo* (1896), de autor anónimo; sería negar, también, los razonamientos teóricos que en prólogos y ensayos manifestaron los narradores sobre las múltiples posibilidades de la novela histórica. Pero, sobre todo, sería negar el proceso o trabajo estético que subyace en toda realización textual en América Latina, consistente en seleccionar elementos de la tradición literaria y refuncionalizarlos con base en una dominante ético-estética concreta que, de esta forma, reelabora y presenta de manera original y representativa una nueva propuesta de modelo literario⁹⁸. Por eso, englobar bajo el rubro de "novela colonial" los textos de Sierra O'Reilly, Riva Palacio, Pascual Almazán, implica una visión fragmentada e inconexa de la evolución narrativa decimonónica; por eso, también, incluir sin matizaciones a las obras citadas bajo el rubro de novela histórica, implica no reconocer el fructífero trabajo ético-estético de los narradores.

Aprovechando la experiencia crítica e historiográfica precedente, propongo explicar a *La hija del judío* y a novelas semejantes como una de las múltiples modelizaciones que asumió la poética del testimonio mítico de la novela histórica mexicana. Como ya explique anteriormente, entiendo por *modelización* aquella particular configuración del mundo que elige para su realización textual determinadas estrategias discursivas, atendiendo a una intencionalidad ético-estética particular. El concepto alude, pues, a la resemantización de las formas narrativas y géneros discursivos ofrecidos por la tradición, con el fin de adecuarlos a la visión del mundo, a la intención ético-estética --o cognoscitivo-literaria-- que condiciona la

⁹⁸ Véase Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1990, pp. 30 y ss.

construcción de los elementos del relato⁹⁹. La validez del término puede abarcar dos niveles: el de la poética particular del texto, pues permite problematizar y explicar la reelaboración, organización y construcción ético-estética del material; y el nivel, más amplio, de la poética general o de los rasgos poéticos comunes a un grupo de novelas. Este segundo nivel de la modelización es importantísimo y particularmente fructífero para la historia literaria, pues permite una sistematización diacrónica que incide directamente tanto en el estudio de los géneros como en el de los períodos¹⁰⁰.

Esta conceptualización ayuda a explicar que la novela histórica realmente tuvo una presencia decisiva en México durante el siglo XIX, como lo señala Warner, pues ofreció a los narradores múltiples y ricas posibilidades ético-estéticas, la modelización colonial una de ellas, como apunta Castro Leal. Así, puede afirmarse que la modelización colonial de la novela histórica fue inaugurada en 1838 por Ignacio Rodríguez Galván con su novela corta *El visitador*; que fue desarrollada ampliamente por los narradores a lo largo del siglo; y que coexistió posteriormente con las otras modelizaciones asumidas por la novela histórica en México.

Sin negar el conocimiento del modelo propuesto inicialmente por Walter Scott, puede señalarse que la modelización colonial es una reelaboración de la novela histórica francesa de

⁹⁹ Véase II.1; y Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, op. cit., p. 9 y ss.

¹⁰⁰ Aunque de manera lenta, en la actualidad se cobra conciencia de la necesidad de replantear los esquemas y conceptualizaciones que se han hecho sobre la literatura mexicana e hispanoamericana. Esto obedece al reconocimiento de que fueron modelos propuestos para otras realidades, los que se han utilizado mecánicamente para dar cuenta de la descripción y evolución de nuestra literatura.

En sentido, el concepto de modelización puede contribuir al replanteamiento crítico e histórico de nuestra literatura, pues permite el reconocimiento y posterior conceptualización de características y dinámicas particulares.

Alejandro Dumas y Eugenio Sue; de ella proviene la forma de la novela de aventuras que ayuda a caracterizar a algunos personajes, pero, sobre todo, la configuración del narrador como investigador. Tal rasgo fue asumido y desarrollado al máximo en México peculiarizando un grupo de novelas y, de manera más abstracta y conceptual, a la modelización que nos ocupa, pues ella incide y define la naturaleza histórica del discurso novelesco. Esto obedece, se anotó ya, al afán de los liberales por institucionalizar su proyecto en "viejos y apolillados papeles", por configurar una imagen suya como histórica. También será característica de esta modelización la visión sacralizada de la Historia, pues se concibe como un ritual realizado estéticamente mediante la forma iniciática que repercute directamente en la configuración y valoración de los personajes y el tiempo-espacio.

Por último, resulta necesario mencionar que estas constantes ético-estéticas de la modelización colonial de la novela histórica, se mantienen vigentes debido a coyunturas particulares: en un primer momento, que pudiera ubicarse entre 1830 y 1860, la modelización lleva la intención de validar históricamente el proyecto liberal frente al conservador que lo obstaculiza constantemente; después, a partir de 1867 y con el triunfo republicano frente al fallido imperio franco-austriaco, busca legitimar las reformas implantadas.

II.2.2. La novela histórica independentista o el maniqueísmo criollo. El caso de *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*: imposición y didáctica de un mito

Durante la Guerra de Reforma (1856- 1860), la vida literaria y cultural de México estuvo casi totalmente suspendida. Como sucedió en varias ocasiones a lo largo del convulso siglo XIX mexicano, los politizados escritores de la época lucharon realmente por la

definición y consolidación de un proyecto nacional, militando ya en las filas liberales, ya en las conservadoras. En el imaginario romántico nacionalista vigente, la función del escritor como constructor y salvaguarda de la nación no se limitaba sólo a su edificación libresca y/o intelectual, sino que también suponía una acción real, tangible, como la participación en la guerra en defensa de los ideales y proyectos de partido¹⁰¹.

En este contexto, cobra significación literaria muy importante la obra del escritor veracruzano Juan Díaz Covarrubias (1837- 1859), pues durante el quinquenio comprendido entre 1855 y 1860, es de los pocos en presentarse y destacar en la escena literaria de México¹⁰². En 1857 publica *Impresiones y sentimientos*; en 1858, *La clase media* y *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*; en 1859, *La sensitiva*; y, ya póstumamente, en 1860, aparece *El diablo en México* (cabe mencionar que Díaz Covarrubias luchó y murió en defensa del ideario reformista).

De los cinco textos que conforman la producción de Díaz Covarrubias, creo que *Gil Gómez* es el que presenta una mayor complejidad genérica e historiográfica, pues en él se plantean más explícitamente la concepción, las contradicciones y los límites de la novela mexicana a mediados del siglo XIX. Pero, sobre todo, *Gil Gómez* presenta también las

¹⁰¹ Debe recordarse que, independientemente de su filiación ético-intelectual, los escritores mexicanos --y los hispanoamericanos, en general-- eran realmente los guías culturales y morales de su entorno. Así lo muestra, por poner sólo un ejemplo, Guillermo Prieto en su arenga a los soldados que intentaron fusilar al presidente Juárez y que comienza con la frase "los valientes no asesinan" (Véase Carlos Monsivais, *A ustedes les consta*. Era, México, 1989; Angel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit.).

¹⁰² Atendiendo al listado cronológico de novelas que ofrece John Brushwood en su ya clásico texto *México en su novela*, durante ese lustro sólo Juan Díaz Covarrubias publicó sus obras. A él lo antecedieron Florencio del Castillo, con *Hermana de los Angeles*, y Emilio Rey, con *Amor de ángel*, en 1854; y lo sucedieron hasta 1861 Nicolás Pizarro, con *La coqueta* y *El monedero*, Manuel Payno, con *El hombre de la situación*, y José Rivera y Río, con *Mártires y verdugos*, *Las tres aventureras* y *Fatalidad y providencia*, entre otros escritores.

múltiples posibilidades ético-estéticas que asumió la narrativa mexicana posterior: por un lado, se esbozan en el texto los lineamientos de la poética nacionalista que seguirá la narrativa del período y que puede sintetizarse como la expresión exaltada de las glorias y costumbres de la Patria; por otro, la obra señala al menos el surgimiento de otra modelización específica de la novela histórica en México, la de la visión global de la Historia o los Episodios Nacionales.

Esta complejidad ético-estética de *Gil Gómez* se oculta tras una trama muy sencilla. Se presenta al lector la historia de dos hermanos, Gil y Fernando, que por azares del destino militan en bandos contrarios: éste en las filas del ejército virreinal, aquél en las huestes insurgentes de Miguel Hidalgo. Luego de salvar rocambolescamente fantásticos obstáculos --intrigas de salón y de campaña tejidas por una descendiente bastarda de los Habsburgo, que busca conseguir el trono de México para su dinastía¹⁰³--, los hermanos se unen sólo para ver morir a la romántica prometida de Fernando. La obra termina anunciando que "más adelante volveremos a encontrar en otras circunstancias a algunos de los personajes de esta historia", final recurrente en muchas otras novelas del siglo XIX y que resulta particularmente interesante pues se revela como un indicio que anuncia, primero, una concepción global de la Historia y, segundo, una nueva modelización novelesca.

Estudiosos de la literatura mexicana como Carlos González Peña y Emmanuel Carballo coinciden en considerar que *Gil Gómez* permite advertir "las dotes de un narrador en ciernes", que no cae en la sensiblería exagerada tan en boga entre los escritores de la época y

¹⁰³ Dentro de la narrativa mexicana que gira en torno a la modelización independentista, es constante la presencia de este personaje que asume los más distintos nombres. Precisamente por su constancia y por las particularidades estilísticas y composicionales que adopta en los textos, merece un estudio más detenido.

que es muy eficaz en el tratamiento de temas históricos, costumbristas y de aventuras¹⁰⁴. Salvo el dato cronológico y la consideración general, impresionista y subjetiva, afirmaciones como las anteriores poco aclaran sobre el trabajo ético-estético, sobre la poética y la modelización particular de la obra, no refiriéndose tampoco al papel paradigmático que desempeñó con respecto a la narrativa posterior.

Atendiendo a las omisiones críticas e historiográficas, este apartado girará en torno a las características modelizantes que asumió la poética del testimonio mítico en *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*. A partir del reconocimiento de la dominante que subordina y redimensiona significativamente la diversidad de las formas narrativas movilizadas para organizar el material, se establecerán las peculiaridades estilísticas y composicionales del texto, la configuración particular de los elementos básicos del relato, a saber el narrador, los personajes y el tiempo-espacio. Con las conclusiones obtenidas, se procederá al establecimiento de nexos con la tradición literaria anterior y posterior a la obra de Díaz Covarrubias, que permitan esbozar al menos un posible papel y significación histórico-literaria de tal modalidad novelesca. Subyace en este trabajo, pues, una doble problemática: la que alude a la forma de la Historia; y la referida a la historia de la forma.

* * *

*Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*¹⁰⁵ es una obra presentada al lector por un narrador omnisciente --característica distintiva del sistema narrativo moderno, como ya se

¹⁰⁴ Véase Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas del siglo XIX*, op. cit., p. 96; Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana op. cit.*, p. 229.

¹⁰⁵ Juan Díaz Covarrubias, *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*. Porrúa, México. 1991. Siempre que cite esta edición, pondré el número de página entre paréntesis al final de la cita.

dijo--, con un conocimiento absoluto del tiempo-espacio del enunciado, con un dominio total del pasado y del futuro de los personajes como realización de una idea, como personificación de una determinada imagen del mundo. Este narrador adscribe su obra al género de la novela histórica y, efectivamente, cumple con las condiciones estructurales del modelo que había establecido Walter Scott alrededor de cuarenta años antes¹⁰⁶.

Sin embargo, la omnisciencia del narrador tiene un origen doble. Por un lado, es producto de la investigación hemero-historiográfica que efectúa el mismo narrador en varios periódicos de la época independentista, *El Diario de México* sobre todo; por otro, de la apropiación que él hace de la memoria colectiva y la cultura popular. Estas dos fuentes que, como sistemas organizadores del mundo, se contradicen y excluyen al pertenecer una al género discursivo de la escritura --la labor hemero-historiográfica-- y la otra al de la oralidad --la tradición popular--, son las modalidades que dirigirán y permearán la elección y sistematización genérica del texto. O sea que, en efecto, la oralidad y la escritura son los núcleos significativos que determinan una imagen particular de la independencia de México, al condicionar la poética de *Gil Gómez* e incidir en su construcción estilística y composicional.

Reconocer la adopción indistinta de una u otra tradición discursiva permite advertir los alcances, los límites y las características del grado de conocimiento que ostenta el narrador, pues en realidad es producto de la apropiación o de la Palabra escrita de un Otro individual/histórico o de la palabra oral de un Otro colectivo/popular. También, y esto es particularmente importante, esa doble fuente cognoscitiva es indicio de la coexistencia de dos

¹⁰⁶ Véase *supra* I.2.

maneras de abordar el mundo como objeto ético-estético, y señala igualmente la presencia de dos modelos de interpretación y realización de esa realidad.

La primera de esas fuentes señaladas, la escritura, implica la captación y explicación del objeto por medio de un razonamiento lógico y de la elaboración de conceptos, los que dan cuenta de los elementos e interrelaciones que conforman al fenómeno, así como de los factores externos que conducen a su realización. La oralidad, en cambio, supone la aprehensión y transmisión del objeto a través de la memoria, que tiene en la imagen el mecanismo que lo presentará como un hecho, como una totalidad significativa. Cabe agregar que mientras la escritura implica el reconocimiento del sujeto de la enunciación y su ubicación espacio-temporal, la oralidad no puede definir esas instancias, pues cada realización textual suya conlleva un enunciado nuevo con un hablante y un momento diferente también¹⁰⁷.

En *Gil Gómez, el Insurgente*, como se afirmó, coexisten ambas modalidades. Aunque es un hecho que la escritura subordina a la oralidad pues aquélla es la que posibilita la realización del texto, una lectura atenta permite reconocer tonos, acentos, marcas formales que son indicadores de la presencia de la oralidad, y que peculiarizan estilísticamente el discurso: los constantes apóstrofes y exaltaciones del narrador así lo muestran, siendo, en este sentido, el capítulo XX de la novela su más lograda manifestación (véanse pp. 193-202):

Jalapa es el edén de ese edén que se llama México.

Figuraos, los que no la habéis visto, una beldad con la frente coronada de flores y reclinada sobre un lecho de rosas a la falda de un cerro que se llama el Macuiltepec [...]

¹⁰⁷ Véase Walter Ong, *Oralidad y escritura*, trad. Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Figuraos una ciudad donde en todas partes nacen flores que adormecen y embalsaman con su blandísimo perfume [...]
 Habeis pasado del infierno al paraíso.
 Es que estais en Jalapa (Pp. 193-194).

Debe señalarse que, si bien en "Al lector", prólogo de la obra escrito por Díaz Covarrubias, se menciona a la oralidad como una de las fuentes que dan origen a las valoraciones e interpretaciones del texto, ello no tiene una manifestación constante y, sobre todo, totalmente articulada dentro de la totalidad textual. Y es que si bien en ese lugar el autor alude "a esas leyendas populares que en otros días he escuchado de los labios de la sencilla gente del campo confundido entre ella bajo el hospitalario techo de las cabañas"(p. 4), el narrador de la obra, la construcción artística que dirige y valora las acciones y características de las entidades vivas que se desenvuelven en el contexto del enunciado, maneja esa información proveniente de la tradición oral como un soporte, como un apoyo pintoresco y anecdótico al discurso escriturario --vale la pena puntualizar: analítico y racional-- que desarrolla. En el capítulo VIII de la novela, luego de establecer su postura respecto a la independencia de México y sus héroes, el narrador concluye de la siguiente manera:

Hidalgo al principio sólo pensó en la felicidad de la clase indígena, a quien amaba; después, cuando pudo notar el efecto que su movimiento había producido en todo el país, pensó en legar a la generación venidera una libertad, que él no podría gozar porque debió presentir lo que le esperaba; pero hizo el sacrificio de su vida en aras de la patria.

Entre las muchas anécdotas que hemos oído referir acerca de las causas que motivaron la resolución de Hidalgo, no podemos menos de contar a nuestros lectores, una que hemos oído relatar siendo niños, en nuestro país natal, a las nodrizas y gente del vulgo.

Hidalgo dormitaba una tarde a las tres en un sillón de su sala; un antiguo amigo (cuyo nombre no refiere la crónica), que había venido a pasar con él una temporada [...] (p. 87; el subrayado es mío).

Puede verse en la cita anterior que el narrador utiliza los datos que le ofrece la tradición oral --"las nodrizas y gente del vulgo"--, como indicios significativos que corroboran

su interpretación y que al mismo tiempo ha desarrollado más ampliamente su propio discurso escriturario, pues en él ha expuesto las múltiples implicaciones --históricas, ideológicas, individuales incluso-- que pudiera tener. Dicho de otra manera, el narrador, ubicado en la instancia de la enunciación escrita --analítica y racional--, es capaz de articular y sistematizar dentro de un entramado abstracto y significativo para el presente en devenir esas leyendas, esa interpretación que le ofrece --y que comparte con-- la voz del pueblo, de la colectividad.

Es necesario añadir que esas anécdotas, si bien abren a la novela la posibilidad estética de entablar un diálogo estilístico entre los géneros de la escritura y la oralidad que permitiera al lector otro acercamiento a la sociedad y la cultura de la época, dicha posibilidad no se desarrolla en el texto: el narrador reelabora las marcas lingüísticas de la oralidad y las adecua a las de la escritura, configurando así un discurso estilísticamente uniforme. Varias son las causas que pudieron contribuir en la cancelación de esta alternativa artística, la primera de ellas, la certeza de que la novela "ocupa un lugar respetable en la literatura, y se siente su influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos"¹⁰⁸, razón por la cual era contradictoria la utilización de particularidades lingüísticas "del vulgo", a quien se quería educar. La segunda quizás estriba en la valoración ambigua del pueblo, a quien se le concedía una originalidad significativa, pero no una representatividad significativa, por lo que se reconoce su interpretación pero no se asume su voz.

Esta larga problematización en torno a las relaciones oralidad/escritura planteadas en *Gil Gómez*, creo que es más importante en el nivel composicional del texto, pues, atendiendo a esta ambivalencia estilística, pueden comprenderse como más plenos de significado la

¹⁰⁸ Ignacio Manuel Altamirano, "Revistas literarias en México", en *Obras Completas* vol. XII, *op. cit.*, p. 48.

función y características valorativas de los elementos básicos del relato, sobre todo, la configuración de los personajes Gil y Fernando:

Mientras Fernando leía perfectamente, escribía con corrección, poseía los principios de matemáticas y lo más notable de la historia sagrada, Gil Gómez habiendo perdido su tiempo, leía tan cancanado, deletreando tan a menudo, equivocándose con tanta frecuencia, que era casi imposible entenderle [...] Sus planas eran un arlequín, un album de historia natural [...] No estaba muy fuerte tampoco en la historia (pp. 36-37).

Incluso en la composición de los personajes, la dicotomía escritura/oralidad encuentra su expresión. Mientras Fernando domina la escritura y posee una sensibilidad educada y acorde a las costumbres ilustradas de la clase culta de la época, Gil, en cambio, era bullicioso y generoso con "el viejo soldado cojo que tocaba la vihuela y refería escenas de batallas" (p. 38), sentía una "eterna admiración a los objetos maravillosos y provechosos de la creación [y] *cada una de sus palabras era un himno al autor de la naturaleza*" (p. 40; el subrayado es mío); en suma, Gil Gómez contaba con una sensibilidad natural cristiana, pues sus acciones y valores respondían a las necesidades y modelos de la naturaleza creada por Dios. Esto es de suma importancia pues redimensiona la función y la acción concretas del personaje dentro de la novela, ya que su (la) lucha independentista se revela como una *etapa natural*, producto de la misma consolidación del proceso de surgimiento de México como sociedad¹⁰⁹.

Además, debido a esta heterogeneidad discursiva y/o estilística, el autor se enfrenta al problema de conjuntar y/o imbricar un doble material ético-estético: la Historia y la ficción. De ello es muy consciente, tanto que lo explica de la siguiente manera en el prólogo ya mencionado:

He procurado para la parte histórica, reunir el mayor número posible de datos y documentos de la época [...] En cuanto a la otra parte de la novela es una verdad fría,

¹⁰⁹ Me pregunto hasta qué punto hay un seguimiento de la filosofía propuesta por Chateaubriand y Rousseau.

descarnada, desconsoladora; una felicidad desvanecida en el momento de alcanzarse (pp. 34).

Es pertinente señalar que ambas partes no poseen una acabada integración textual, pues a lo largo del desarrollo de la obra no se articulan los dos núcleos temáticos, la independencia de México y la historia sentimental: quedan inconexos y faltos de un hilo conductor que explique la función del uno con el otro. Sin duda el texto ofrece indicios suficientes para reconocer que la intencionalidad narrativa está puesta en la parte histórica --la primera parte del binomio del título, el papel protagónico de Gil Gómez, la focalización del narrador dirigida casi siempre a él--, pero por eso mismo y por la falta de relaciones significativas que incidan directamente en el desarrollo de uno y otro tópico planteado, la historia sentimental está desgajada del resto de la obra al no establecer congruentemente convergencias significativas ni valorativas¹¹⁰. Pese a esto, las posibilidades significativas del texto no están agotadas como veremos más adelante; en todo caso, este hecho revela, como decía al principio de este subcapítulo, que en *Gil Gómez* se plantean tanto la concepción, como las contradicciones y los límites de la novela mexicana a mediados del siglo XIX.

Y es que si bien entre los escritores mexicanos privaba la convicción de que la novela sentimental romántica era la novela de la verdadera belleza literaria, al ofrecer la posibilidad de indagar sobre las particularidades del corazón y la pasión en nuestro entorno, y, también,

¹¹⁰ La incorporación de Fernando a las filas del ejército virreinal y las aventuras de Gil Gómez por estar junto a él, que lo conducen a incorporarse a las huestes insurgentes y conforman así el principal núcleo temático de la obra, no tienen una mayor relación con la historia de amor de Fernando y "la hija del médico", de Clemencia; incluso el texto no cuenta las peripecias de la vida de Fernando una vez que éste se suma al ejército. El final mismo de la novela que culmina con el reencuentro de los hermanos y la muerte de la heroína, no incide mayormente en el desarrollo de la parte histórica, pues dicho reencuentro fue meramente casual.

de desarrollar un mayor trabajo en la construcción artística --imágenes, lirismo, etcétera--¹¹¹, sin duda se les imponía la coyuntura histórica de ayudar en la conformación de un imaginario cultural nacionalista y liberal. razón por la cual los textos se encaminaban preferentemente por la parte histórica, en demérito de la parte afectiva. No debe olvidarse, tampoco, que la novela moderna, como género, era en esa época una forma artística de surgimiento y auge reciente. inserta en un doble proceso de apropiación y refuncionalización a una tradición literaria particular, la mexicana¹¹², razón por la cual muchas de sus características y recursos estaban en vías de desarrollarse. Por ello, quizás, *Gil Gómez el Insurgente, o la hija del médico* no integra cabalmente la Historia y la ficción, como en su momento no lo hicieron tampoco Crescencio Carrillo Ancona en *Historia de Welinna* (1862), Ignacio Manuel Altamirano en *Clemencia* (1868), Enrique de Olavarría en *El tálamo y la horca* (1868), por mencionar sólo unos casos.

La diversidad de situaciones a las que da origen la intersección de esos mundos narrativos se encuentra manifestada también en la organización formal del material. Algunas particularidades de los personajes y la configuración del tiempo-espacio novelesco --por tanto, el desarrollo de algunas acciones-- muestran algunos elementos de la novela de caballerías, que determinan la caracterización quijotesca y la visión del mundo idealista del personaje principal, Gil Gómez, quien recorre los caminos luchando por la consecución de la independencia de México. Está presente, también, la novela sentimental romántica, con la estructura triangular que le da la presencia en el amor de un tercero en discordia, lo que

¹¹¹ Véase Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870. La novela mexicana", art. cit., pp. 235 y ss.

¹¹² Véase *supra* II.1

permite comprender y explicar las relaciones entre Fernando-Clemencia-Regina. No puede dejar de mencionarse la novela de aventuras, como relación más o menos lógica de lances y sucesos, que circunstancialmente van estableciendo las interrelaciones y experiencias de los personajes: de Gil con Hidalgo, de Fernando con Regina, etcétera. Están igualmente integrados al discurso novelesco los bandos como expresión directa de una conciencia histórica y la epístola, por su parte, se erige en el cauce para los exabruptos sentimentales; con ellos se consigue la pluralidad estilística del texto, en el cual se articulan de manera más o menos afortunada esas distintas modalidades genéricas¹¹³. Sin embargo, esa multiplicidad formal creo que encuentra su unificación en la novela de aprendizaje, género dominante que subordina y permea significante y significativamente a las estructuras mencionadas.

Demetrio Estébanez Calderón dice que

la expresión “novela de aprendizaje” es la traducción castellana de un término alemán [...] (*Bildung*: educación, formación) con el que se designa un tipo de novela (*roman*) cuyo protagonista va desarrollando, a lo largo del relato, su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y juventud hasta la madurez. En dicho período se moldea su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias [...] En estas obras, un elemento fundamental es el concepto de viaje, entendido en sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior o, en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre. En todo caso, se trata de un medio de iniciación a la vida, de ruptura con el mundo anterior de la adolescencia para liberar y desarrollar las potencialidades de la personalidad y crear un propio esquema de valores y proyecto de vida. Las distintas experiencias de ese itinerario existencial (obstáculos, riesgos, soledad, encuentro benefactor de personajes auxiliares y maestros, descubrimiento del amor, etc.) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar su madurez¹¹⁴.

La cita anterior es particularmente ilustrativa, pues sintetiza cabalmente la anécdota y, como se tratará de demostrar más adelante, las características y funciones

¹¹³ Véase. Fernando Sainz de Robles, *Diccionario de literatura*. Aguilar, México. 1978.

composicionales de *Gil Gómez*. Al mismo tiempo, muestra que el término novela de aprendizaje se define como la forma novelesca que organiza el material a partir de la interacción personaje/tiempo-espacio, la cual conduce al personaje a rejerarquizar y replantear el sistema de valores que inicialmente ostenta. Dicho de otra manera, la novela de aprendizaje es aquella estructura narrativa que, estableciendo como núcleo de significación la relación dominante de personaje/tiempo-espacio, posibilita de esta manera una problematización del código de valores que posee inicialmente el personaje, puesto que las interacciones que él tiene con el tiempo-espacio conducen a un desarrollo de ese sistema valorativo que detenta la primera parte del binomio constructivo: de esta manera “se moldea su carácter [... se da una] ruptura con el mundo anterior de la adolescencia para liberar y desarrollar las potencialidades de la personalidad y crear un propio esquema de valores y proyecto de vida”¹¹⁵.

En este mismo sentido, dice Bajtin sobre esta modalidad novelesca --a la que él llama *novela de educación*-- que

en este tipo de novela se propone una unidad dinámica de la imagen del protagonista. El héroe mismo y su carácter llegan a ser una *variable* dentro de la fórmula de la novela. La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado, en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre*¹¹⁶.

Creo que es precisamente esta forma novelesca la que determina la configuración ético-estética de todos los elementos básicos del relato --narrador,

¹¹⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios op. cit.*, p. 752.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”

personajes, tiempo-espacio--, convirtiéndose por eso en la dominante estilística y composicional del texto que subordina a las otras formas novelescas, las que, en cambio, sólo condicionan a alguno de esos elementos o a alguna acción específica de la totalidad textual. Por tal razón, el lector se enfrenta a un personaje principal, Gil Gómez, que se configura como tipo individualizado, el cual, si bien no pierde sus características como personaje popular, presenta un desarrollo y/o evolución consciente de los valores y modelos del mundo que guían sus actuaciones e interpretaciones; asimismo, a un narrador que se caracteriza como un investigador hemerográfico y también como un investigador de campo que se da a la tarea de recopilar y valorar la memoria colectiva --"los cuentos y leyendas populares" (p. 4)--, en una doble apropiación de la especificidad del tema, de los sujetos y de la acción novelesca. Con todo, se verá después que esa configuración del narrador y los personajes tiene todavía otras implicaciones significativas.

Particularmente interesante es la concepción que tiene el autor de su trabajo novelesco, el que presenta como resultado de una elección pragmática al ser "la novela histórica [un] *género mucho más útil y en el cual se pueden ensayar las fuerzas*. Esta novela es el primer ensayo de ese género" (p. 3; el subrayado es mío). Esta cita, que refuerza el afán por aprehender cognoscitivamente al objeto novelesco --la independencia de México--, creo que constituye un indicio de la determinación de la dominante estilística sobre la construcción de los elementos estructurantes del texto, como es el caso de muchas de las marcas orales del discurso del narrador --exaltaciones, apóstrofes, invocaciones--, mediante las que el narrador muchas veces interpela directamente al lector y reduce la distancia habida entre ambas instancias, creando un efecto didáctico; pero más importantes quizás, son las características y

acciones del personaje principal Gil Gómez, puesto que todos sus actos lo conducen precisamente a valorar el mundo de una manera sustancialmente diferente a la que ostenta al principio de la obra.

Cabe mencionar aquí que la configuración de los personajes se rige por una perspectiva dual, puesto que unos y otros se complementan y/u oponen, conformando ambos las modalidades de una misma totalidad significativa. Así, Gil representa la naturaleza original, sensible, pura y sin trabas¹¹⁷, mientras que Fernando es la sensibilidad contenida, ilustrada y refinada; Clemencia, la novia de este último, es el ideal romántico femenino y Regina de San Víctor, la amante del mismo, es la pasión egoísta y calculadora; Miguel Hidalgo personifica al patriotismo desinteresado y valiente, en tanto que el virrey Francisco Javier Venegas, su perseguidor y asesino, representa al colonialismo artero y cobarde. Este dualismo en *Gil Gómez* rige también la configuración del tiempo-espacio novelesco: a la "aldea medio oculta [...] aislada" (p. 7) en donde comienza la historia, va a suceder posteriormente "México, un abismo que puede muy bien con su deslumbramiento y sus placeres, hacer desaparecer todas las ilusiones que un joven traiga de su suelo natal" (p. 166); a este "México físico, con sus magníficos edificios, sus teatros, su romanesco Castillo de Chapultepec" (p. 166), se opondrá al final de la novela "Jalapa, [...] una beldad con la frente coronada de flores [...] Una ciudad donde en todas partes nacen flores que adormecen y embalsaman [...] donde se respira brisa de liquidámbar" (193-194).

¹¹⁷ Gil Gómez recuerda, en mucho, la configuración del "buen salvaje", pues es un personaje sujeto a las necesidades y valores impuestos por la naturaleza como creación divina. En este sentido, su ideal y su lucha independentista se redimensionan significativamente, ya que pueden revelarse como un proceso natural cristiano.

La dualidad es una característica relevante que asume el género de la novela de aprendizaje en *Gil Gómez, el Insurgente*, peculiarizando con ello la construcción de los elementos básicos del relato. El reconocimiento de estas particularidades de la composición novelesca es muy importante, pues son en verdad un indicio del mecanismo generador de la enseñanza, del aprendizaje. A partir de la relación de complementariedad u oposición que guardan los elementos confrontados, surge la valoración y/o significación ético-estética del objeto novelesco que se trabaja. Es decir, partiendo de la presentación dual o desdoblada, el narrador infiere e induce a una síntesis significativa que se revela como la moraleja histórica y vital de los hechos y personajes tratados.

Esa síntesis valorativa e interpretativa está condicionada por el momento de la enunciación textual, que puede ubicarse en 1858, una de las etapas más amargas y crueles de la Guerra de Reforma. Recuérdese que esa lucha, iniciada un año antes y terminada en 1860, fue la respuesta del partido conservador a las leyes de desamortización y a la separación de los fueros de la Iglesia y del Estado que legalizaron los liberales en la Constitución de 1857. Asimismo, hay que tener en mente que la ortodoxia conservadora igualaba Estado/Iglesia, apoyándose en el modelo político virreinal que, bajo su égida, continuaba vigente hasta entonces. No está de más señalar que, salvo períodos liberales muy espaciados, sumando cuando mucho una década, los primeros cuarenta años de vida independiente habían sido dirigidos por el partido conservador.

Todo esto, el triunfo y la instauración de un modelo sociopolítico liberal, así como su validación legal con el juramento de la Constitución de 1857, propiciaron una reacción conservadora que se tradujo en el establecimiento de un cruel y sanguinario campo de batalla. Al mismo tiempo, esa reacción conservadora tuvo también una dimensión ética, intelectual,

que cristalizó en la conformación de un discurso conservador que denigraba la Independencia de México y sus héroes, al ser interpretada aquélla como un producto del liberalismo y éstos, vistos como "la hez moral y humana de nuestra sociedad" (p. 82): la *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente* (1849- 1852), de Lucas Alamán, es la más lograda manifestación de este discurso.

Precisamente contra esa diatriba se realiza el aprendizaje, la síntesis interpretativa y valorativa en la novela de Juan Díaz Covarrubias. *Gil Gómez, el Insurgente* se revela como un discurso con vocación contestataria, que tiene como intención ético-estética el debate, para instaurar con ello otra imagen del proceso independentista mexicano y de los que participaron en él, en particular de Hidalgo. Por tal razón, el narrador critica duramente a Lorenzo de Zavala y Lucas Alamán, porque en ellos "hay un espíritu de parcialidad muy ligero" (p. 82). De tal manera, la elección temática y la manifestación discursiva de la obra se redimensiona significativamente, pues es indudable que la forma novelesca del aprendizaje es el mecanismo textual que introduce al lector en la instrucción de otra posibilidad interpretativa de la independencia de México, la liberal, misma que se visualiza e instituye a sí misma como la única verdadera¹¹⁸.

En este aspecto, es paradójica la invocación del narrador a la objetividad, pues "*el principal dote de un historiador es la imparcialidad*, y más nosotros mexicanos que necesitamos desvanecer las malas ideas que acerca de nosotros se tienen en Europa" (p. 83). Este celo metodológico historicista lo lleva a criticar a su correligionario liberal el historiador

¹¹⁸ La novela está inserta en un proceso sociocultural e ideológico más amplio. Para poder comprenderlo en su justa dimensión, son particularmente ilustrativos los siguientes trabajos de David Brading: *Mito y profecía en la historia de México*, trad. Tomás Navarro Tomás. Vuelta, México, 1989; *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Guadalupe Loaeza Greves. Era, México, 1993.

Carlos María Bustamante, ya que, en su *Historia de la independencia de México*, se encarga de "exagerar y dar un tinte novelesco a hechos demasiado sencillos, de pintar con colores demasiado vivos una crueldad en los dominadores que no siempre existió" (p. 82). Guiado por esta convicción, el narrador de *Gil Gómez, el Insurgente* asume explícitamente para sí y para el texto una función instructiva, pues, puede derivarse de su discurso, la objetividad y la imparcialidad dirigen y justifican su interpretación de la Historia.

Por otro lado, esa misma convicción origina un desfase del discurso novelesco, consistente en una falta de integración, como tratamos más arriba. El narrador, en atención a las "dotes" o características de la Historia, escinde el texto asumiendo formas y acentos discursivos que no hila ni entreteje cabalmente con los elementos del mundo ficcionalizado; el capítulo VIII de la segunda parte es el más claro ejemplo de ello: "Dejemos a Gil Gómez corriendo detrás de Fernando acercándose ambos al Estado de Guanajuato, y tendamos una mirada al Estado de la Nueva España en la época de nuestra narración, que como el lector recuerda muy bien, es en los primeros días de septiembre de 1810" (p. 80), y así el discurso narrativo se vuelve ahora una lección de Historia. En descargo del narrador de *Gil Gómez*, es pertinente recalcar que esta última característica es propia también de la narrativa anterior y posterior, pues en su calidad de género, la novela se revela en nuestro contexto como una textualidad bivalente, particularidad compartida por toda la tradición novelesca hispanoamericana: por un lado, es un documento ético e intelectual que busca instaurar una determinada imagen del mundo; por otro, se presenta como el trabajo de formalización literaria en proceso inacabado de apropiación y reelaboración. Así lo evidencian, al menos, obras como *El sol de mayo* (1868), *El cerro de las campanas* (1868), *Sacerdote y caudillo* (1869), *Los insurgentes* (1869), de Juan Antonio Mateos; *Episodios Nacionales Mexicanos*

(1880- 887), de Enrique de Olavarria y Ferrari; *Episodios Nacionales* (1901- 903), de Victoriano Salado Álvarez; *Leyendas de la independencia* (1886- 894), de Irineo Paz.

La historia de la independencia de México como material ético-estético de *Gil Gómez, el Insurgente*, es visualizada y trabajada de una manera muy interesante y particular por el narrador. Para él, la Historia es un "objeto" con una significación única, con un carácter univalente que deriva de la perspectiva y metodología "objetiva e imparcial" que se empleó, así como de sus convicciones liberales: no hay que olvidar que sobre toda manifestación sociocultural del hombre, como signo, gravita siempre una condicionante histórica¹¹⁹.

Así, desde esta perspectiva, el narrador de *Gil Gómez* se revela como un narrador monológico. La afirmación anterior descansa en el hecho de que la entidad narrativa no dialoga, no asume su discurso novelesco como parte de un proceso, sino que lo concibe e instituye como el enunciado verdadero por antonomasia en virtud de su carácter "objetivo e imparcial", descalificando de esta manera a los de Alamán, Bustamante y Zavala. Si bien el texto tiene una vocación contestataria, ello no implica que se entienda ni a sí mismo ni a su objeto como parte de un diálogo, de un proceso dialógico, pues así estaría siempre latente la posibilidad de transformación, de modificación de alguno de los elementos del sistema interpretativo¹²⁰. Lo que se intenta en *Gil Gómez*, en cambio, es que la enunciación de la obra se entienda como la resolución a un problema interpretativo o como la sustitución y

¹¹⁹ Los múltiples elementos de la realidad, como signos, están sujetos a un proceso de permeación ideológica que ayuda a definir su función dentro de un contexto dado (Véase Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, op. cit.; Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, op. cit.).

¹²⁰ Recuérdese que la *actitud dialógica* implica, necesariamente, la capacidad de modificación y transformación de los sistemas de valores interactuantes (Véase Valentín N. Voloshinov, *idem.*).

desplazamiento de un discurso indigno y exagerado --los de Alamán, Bustamante, Zavala--, por otro imparcial y objetivo, como lo define su propio emisor.

Con este procedimiento no dialógico, se fija una significación de la independencia de México que no concibe ni tolera otra posibilidad interpretativa. De esta manera, *Gil Gómez, el Insurgente* contribuye a la creación de una imagen clausurada de Hidalgo y del movimiento insurreccional que encabezó. La interpretación clausurada surge cuando el narrador se niega tácitamente a concebir una reformulación y/o replanteamiento de los elementos y relaciones que intervinieron y se produjeron en el conflicto sociopolítico independentista, invocando como su principal argumento el carácter objetivo e imparcial de su discurso. La clausura, la interpretación clausurada, se da cuando el narrador cancela toda posibilidad significativa ulterior para su enunciado y su objeto ético-estético, como resultado del condicionamiento del horizonte de expectativas vigente en el momento de la enunciación textual.

Este carácter contestatario y esta tendencia a la fijación significativa que se ha advertido en *Gil Gómez*, es una particularidad compartida con la tradición narrativa anterior y posterior. Está presente, como se vio en su momento, en *La hija del judío* (1848- 849), de Justo Sierra O'Reilly¹²¹, y se encuentra también en las novelas cortas de Ignacio Rodríguez Galván; vuelve a aparecer posteriormente en las novelas de Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio, Cresencio Carrillo Ancona, Juan Antonio Mateos, Pascual Almazán, Enrique de Olavarría y Ferrari, Irineo Paz, José Tomás de Cuéllar, Pedro Castera, Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Federico Gamboa, Ángel De Campo, José López Portillo y Rojas, Heriberto Frías, José Ferrel, Porfirio Parra, Manuel Sánchez Mármol, Salvador Quevedo y Zubieta, Victoriano

¹²¹ Véase *supra* II.1.1

Salado Álvarez, y tanto otros narradores. Todos ellos contribuyen a formar el espectro de imágenes que justifica e instituye las particularidades del proyecto y del sistema liberal mexicano, ubicando y argumentando sus orígenes, aciertos y límites en el tiempo.

Las anteriores consideraciones ético-estéticas sobre *Gil Gómez, el Insurgente* --aprendizaje clausurado de la independencia de México--, obligan a reflexionar sobre qué es la Historia para el hablante del texto o, planteado de otra manera, cómo concibe la Historia el narrador de la obra. Para dar respuesta a ello, primero debe señalarse que el narrador se caracteriza como un investigador documental y de campo, cuyo material, la Historia, es una entidad amorfa y diversa, y cuya labor consiste en recopilar todos los datos posibles para darles forma y sentido específico. Como segundo punto, recuérdese que entre los intelectuales mexicanos del siglo XIX parece haber el conocimiento y el compartimiento, sobre todo, de los principios de la historiografía romántica, que postulaban la Historia como producto de individuos que expresaban realmente los sentimientos y valores de la colectividad en la que estaban inmersos¹²². Hay que mencionar también la relación de sustitución que guarda el discurso novelesco con respecto a otros discursos, porque *Gil Gómez* se visualiza e instituye como el que presenta la imagen última y verdadera, como el que da solución a una ambigüedad significativa creada por las acciones historiográficas precedentes.

Lo expuesto hasta aquí lleva a afirmar que la Historia se concibe como un testimonio mítico en *Gil Gómez, el Insurgente*, pues el narrador, a la vez que reelabora y manifiesta un testimonio doble de la independencia de México al apropiarse de la voz y del sentido que tienen de ella tanto un Yo individual como uno colectivo, realiza también un acto mitificador al clausurarlo significativamente, al intelectualizarlo y fijarlo semánticamente mediante la

¹²² Véase *supra* Capítulo I.

modalidad instructiva. Es decir que la Historia se vuelve mito cuando el testimonio histórico y biográfico original que la configura, adquiere una función preceptiva.

Esa significación fija, clausurada de la Historia, está creada en gran medida por la dicotomía genérica dominante de la oralidad y la escritura que presenta *Gil Gómez*. Y es que esa carga de significación responde en gran parte a la conjunción de la tradición popular y la tradición escrituraria, en un proceso en el cual ésta fijará, mitificará una de las versiones habidas sobre las costumbres y leyendas de la patria, al dar e imponer una sola interpretación significativa a las anécdotas de la independencia que relatan "las nodrizas y gente del vulgo" (p. 86). De esta manera, pues, las fuentes de la Historia como material novelesco contribuyen a instituir una determinada interpretación liberal de la independencia mexicana.

* * *

Indudablemente, la elección temática y estilística de *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico* es novedosa en el espectro literario de México, puesto que el tema sólo había sido tratado antes por la tradición popular: este hecho es reconocido por los escritores de la época¹²³. Tan importante es la innovación temática de Díaz Covarrubias que, pese a sus defectos e indecisiones técnicas, es el modelo obligado y reconocido por escritores de la talla de Juan Antonio Mateos e Ignacio Manuel Altamirano, el novelista histórico y el Padre de las Letras Nacionales por antonomasia, respectivamente.

Hay que subrayar de manera especial que con *Gil Gómez* se logra la real adopción estilística de dos sistemas de organización y realización textual como son la oralidad y la

¹²³ Dos eran los temas predominantes en la naciente tradición narrativa mexicana: la época colonial y las problemáticas sentimentales. Es particularmente interesante el reconocimiento implícito que hace Díaz Covarrubias de la existencia de una tradición popular con tema independentista, pues, diez o doce años después, Ignacio Manuel Altamirano deplorará su inexistencia (Véase Ignacio Manuel Altamirano, "Prólogo" a Guillermo Prieto, *El romancero*

escritura, lo que constituye uno de los aciertos y posibilidades ético-estéticos que ofrece la obra al género novelesco en México. A partir de la publicación de la novela, una perspectiva histórico-literaria demuestra que los narradores fueron conscientes y explotaron en mayor medida la imbricación de ambas tradiciones --la escrituraria y la oral--, logrando con ello la realización de un amplio abanico estilístico y compositivo para nuestra narrativa. Este abanico de posibilidades artísticas fue desarrollado por los autores decimonónicos ya mencionados y, ya en el presente siglo, lo han llevado a su realización más plena autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro, por mencionar sólo algunos.

Tampoco puede pasarse por alto el hecho de que con *Gil Gómez*, Díaz Covarrubias es el primer escritor mexicano que enuncia la formulación primera de la poética nacionalista *avant la lettre* del Liceo Hidalgo:

Yo quisiera tener talento suficiente para escribir las *costumbres de mi patria*; yo quisiera poder referir con toda su poesía esas *leyendas populares*, que en otros días he escuchado de los labios de la sencilla gente de campo confundido entre ella bajo el hospitalario techo de las cabañas; yo desearía tener un acento tan poderoso, que *pudiese expresar lo que he sentido al besar llorando nuestro desdichado pabellón de Iguala* (p. 4; el subrayado es mío).

La cita es bastante clara: pueblo y nación en literatura es el objetivo de esas líneas que articulan realmente una poética, al señalar los múltiples puntos de significación que pudiera desarrollar el texto. Es indudable que tal concepto y función de la literatura era una convicción compartida por los miembros de la Academia de Letrán (1836- 1856), que tan importante papel desempeñó al iniciar el proceso de mexicanización de la literatura y a la que pertenecían Juan Díaz Covarrubias, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto y tantos otros escritores reconocidos. Sin embargo, hasta ese momento, ni en trabajos de creación ni en

ensayos, estos escritores --salvo el nuestro-- enuncian explícitamente en qué consistía ese carácter mexicano o nacional de la literatura: habría que esperar a que Ignacio Manuel Altamirano fundara el periódico *El Renacimiento* (1868- 1870) y escribiera editoriales y prólogos --como el nunca suficientemente bien ponderado estudio introductorio al *Romancero nacional*, de Guillermo Prieto--, para que estas ideas expresadas por Díaz Covarrubias encontraran una acabada realización y sistematización conceptual y teórica, previo reconocimiento al "poeta dulce y melancólico", enamorado del ideal.

Es pertinente añadir que *Gil Gómez, el Insurgente* consigna el surgimiento de la modelización de los Episodios Nacionales, como una específica posibilidad ético-estética para la narrativa mexicana:

Esta novela [que] es el primer ensayo del género [de la novela histórica] forma la primera página de un libro que dentro de algunos años contendrá bajo un aspecto lo más agradable que me sea posible, la historia de nuestro país, desde nuestra emancipación de la corona de España, hasta la invasión americana de infeliz memoria (p. 3).

Este afán de Díaz Covarrubias por "literaturizar" una visión global de la Historia de México --de la Historia liberal, cabe agregar--, quizás tenga una vena francesa de la *Comedia humana* que entonces escribía Honorato de Balzac o de la novela romántica de aventuras como *Los tres mosqueteros* y *Veinte años después* o de la serie *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, o de las peripecias de Rocambole que escribió Ponson Du Terrail en varios volúmenes. Pero en todo caso, lo importante es que visualiza a la Historia como una totalidad ético-estética y con ello abre la posibilidad para un nuevo cauce temático, estilístico y composicional para la novela mexicana del siglo XIX, y el que quizás pudieron desarrollar posteriormente en nuestro país Irineo Paz, Enrique de Olavarría y Ferrari y Victoriano Salado Álvarez.

No puede cerrarse este apartado sin señalar que con este texto de Juan Díaz Covarrubias, la novela mexicana se revela como un mecanismo fundador de mitos en la época moderna. La narrativa, al instaurar y valorar una imagen del mundo, instaura y configura también ese "olimpio" que valida y justifica nuestra realidad sociocultural presente.

II.2.3. La novela histórica de la intervención o la épica de la segunda independencia. El caso de *Perucho, nieto de Periquillo*: el testimonio clausurado de una formación

Literariamente hablando, el siglo XIX mexicano e hispanoamericano concluye alrededor de 1890. A partir de entonces comienza a instituirse un nuevo período, una nueva red de relaciones ético-estéticas que se basan en la redefinición y rejerarquización de los nexos significantes y significativos de los textos. Así lo muestran el surgimiento y auge del modernismo como propuesta literaria planteada a partir de la reelaboración de la propia tradición poética hispánica, en su imbricación con el simbolismo y el parnasianismo, modelos de origen francés. En narrativa, suele decirse, esa ruptura y cambio de período se logra con la adopción del Realismo-Naturalismo de ascendencia francesa, que establece una nueva jerarquía de intenciones, de estilos y de construcciones a partir de la captación de las particularidades de la "sociedad burguesa" como objeto literario; sin embargo, al referirse a nuestra realidad y tradición sociocultural, sería más exacto decir que esa nueva jerarquía se logra a partir de la captación de las características propias del sistema oligárquico burgués vigente en Hispanoamérica. De esta forma lo evidencian, al menos, los poemas del nicaragüense Rubén Darío, de los cubanos Julián del Cassal y José Martí, del mexicano

Salvador Díaz Mirón; las novelas y cuentos del argentino Leopoldo Lugones, del dominicano Manuel de Jesús Galván, del cubano Cirilo Villaverde, de la peruana Clorinda Matto de Turner, del ecuatoriano Manuel de Jesús Mena; y, también, entre muchos otros, los textos narrativos de los mexicanos José López Portillo y Rojas --*La parcela* (1898)--, Angel de Campo --*La rumba* (1890)--, Rafael Delgado --*La calandria* (1890) y *Los parientes ricos* (1904)--, Federico Gamboa --*Santa* (1903).

Por eso sorprende que, entre 1895 y 1896, en la revista semanal *El mundo*, haya aparecido en veinticuatro entregas la novela *Perucho, nieto de Periquillo*, firmada por "Un Devoto del Pensador mexicano"¹²⁴. Este texto se revela como un genuino y logrado trabajo de modelización de la novela histórica que da forma ético-estética al frustrado imperio de Maximiliano y Carlota (1864- 1867), la misma vertiente novelesca que tiene sus orígenes en *Calvario y tabor*, de Vicente Riva Palacio, *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, y *El sol de mayo* y *El cerro de las campanas*, de Juan Antonio Mateos, todas de 1868. Desde una perspectiva histórico-literaria, su publicación es interesante porque con ella se cierra la práctica de tal modalidad novelesca --al menos, no se han descubierto otros textos con características temáticas y formales semejantes. Pero también la novela es muy importante porque el texto revela las tensiones éticas e intelectuales del ambiente ideológico y cultural del México de la época, al entablar un debate con las otras posibilidades significativas entonces vigentes en nuestra cultura.

¹²⁴ Se piensa que el texto fue escrito por Juan de Dios Peza, "el Poeta del Hogar", pero no hay hasta ahora un estudio acabado que avale tal suposición. Creo que sólo un trabajo comparativo que señale las particularidades estilísticas y composicionales de la prosa narrativa de Peza, validará y/o refutará tal aserto.

Pese al singular papel que desempeña en el desarrollo de la literatura mexicana, *Perucho, nieto de Periquillo* ha merecido escasa atención por parte de la historia y crítica literarias: apenas si se le menciona en los compendios historiográficos y, hasta ahora, sólo tiene un trabajo crítico¹²⁵. Por tal razón, el presente subapartado girará en torno al estudio de la modelización particular que asumió la poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX, el testimonio mítico, buscando de esta manera reconocer y explicar las relaciones y dominantes estilísticas y composicionales que permiten su realización textual; con las conclusiones obtenidas, se procederá luego a establecer las relaciones posibles que pudo establecer la obra con la tradición literaria, en un intento por sistematizar una dominante ético-estética de época.

* * *

*Perucho, nieto de Periquillo*¹²⁶ es una novela que ficcionaliza para el lector los principales sucesos sociales y políticos ocurridos en México entre 1857 y 1867: la Guerra de Reforma, la Intervención francesa y el Segundo Imperio. Todo ello es transmitido por la voz testimonial de un narrador que, mediante la escritura, recupera coherentemente sus

¹²⁵ Nancy Vogely, "Intertextuality and Nineteenth-century Nationalism: *Perucho, nieto de Periquillo*", *Bolletín of Hispanic Studies* 71:4 (1994), pp. 485-497.

Desde una perspectiva comparatista, Vogely busca reconocer las diferentes voces de la tradición literaria nacional y occidental que se pueden percibir en *Perucho*. Sin embargo, se queda en el nivel de estudio del contenido, sin explotar suficientemente la presencia estilística de esas influencias.

Con todo, me parece un trabajo importante, pues rescata un texto casi perdido de nuestro acervo narrativo.

¹²⁶ Un devoto del Pensador Mexicano, *Perucho, nieto de Periquillo*. Premio/INBA, Puebla, 1986 (Colección "La matraca", Segunda Serie). Siempre que cite esta edición, pondré el número de página al final y entre paréntesis.

impresiones e interacciones juveniles con la realidad histórica que signa y determina su visión del mundo. Vale decir que son múltiples los tópicos desarrollados, pues el narrador presenta y valora no sólo hechos históricos específicos, sino también los más diversos usos y costumbres, lo que da a la obra un dinamismo textual muy logrado. Formalmente, la historia de *Perucho* se presenta como un relato en marco, en el que un narrador segundo se apropia y reproduce textualmente la palabra y la voz de un narrador básico o primero, quien es el que realmente ofrece un testimonio del mundo:

A fuer de hombre honrado, te aseguro, desconocido lector, que la historia que hoy pongo en tus manos es verdadera [...] Me la encontré cuando menos la esperaba, manuscrita y bien encuadernada, en un puesto de libros viejos [...] Sería un grave pecado mortal no publicarla (p. 11).

El casi anónimo prologuista a la única edición en libro de la novela --de autor anónimo--¹²⁷, dice que esta técnica de la narración enmarcada se utiliza porque, tras el escudo del anonimato, el narrador puede relatar con una libertad y verosimilitud que tendría que disfrazar si utilizara su propio nombre (p. 8). Sin embargo, creo que dicho tratamiento trasciende el mero ámbito de los tan etéreos conceptos de "libertad" y "verosimilitud", pues, en primer lugar, los hechos narrados poco o nada polemizan con el contexto porfiriano de la enunciación: en cambio, hay elementos que permiten suponer que lo apoya; en segundo lugar, y ya en un ámbito estrictamente compositivo, el narrador segundo logra así dar al material la pátina del tiempo, la lejanía espacial que es elemento básico del género de la novela histórica. Es decir que la Historia, para ser considerada material ético-estético por la tradición

¹²⁷ Digo "desconocido prologuista" porque firma sólo J.E. Es particularmente interesante, se dijo ya, que antes de la edición moderna de la obra, ésta sólo se haya publicado como folletín. Lo que asombra más todavía es que, pese al conocimiento de su existencia --John Brushwood la menciona en su ya clásico estudio *México en su novela*--, no ha merecido hasta ahora más que un estudio por parte de la historia y la crítica literaria mexicana.

narrativa decimonónica, debe estar distanciada del que la enuncia, del que la analiza y sistematiza, pues sólo así la interpretación surgida de ese proceso no estará sujeta, aparentemente, a las mismas condicionantes éticas y socioculturales que se validan o se refutan¹²⁸. Pero, sobre todo, con la técnica del relato en marco, en *Perucho* se creará o se construirá el carácter histórico del texto, y, se verá posteriormente, se tendrá también una determinada concepción y función de la Historia.

El relato enmarcado, como ya se dijo, es realmente el testimonio de un narrador básico, pues constituye la relación directa de una serie de sucesos que le constan, que incluso ha experimentado, pero sin tener necesariamente el papel protagónico en ellos. Esto hace al testimonio biográfico la forma narrativa dominante del texto, pues la anécdota histórica relatada se organiza atendiendo a la memoria y a la experiencia individual que sintetiza y expresa la interpretación particular de una colectividad --o de un sector de la colectividad, sería más exacto decir-- sobre un fenómeno histórico y cultural determinado. Tal modalidad revela una valoración ético-estética del mundo, dada a partir de un código de valores que es en verdad la integración lógica de la diversidad discursivo-valorativa a la que se encuentra sujeto el personaje, como veremos más adelante¹²⁹.

Como dominante estilística y composicional, el testimonio biográfico subordina significativa y significativamente la diversidad genérica que integra al texto. De esta manera, la novela sentimental romántica y su estructura triangular encauzan el descubrimiento de la pasión que hace *Perucho*, funcionando como la forma que testimonia la iniciación vital del personaje en el amor; de igual manera, así sucede con la novela de aventuras y la sucesión

¹²⁸ Véase *supra* I.2.

¹²⁹ Véase *supra* I.1.

muchas veces fantástica de hechos, que posibilita la presentación de sucesos críticos de la historia de México ocurridos entre 1857 y 1867, vistos e interpretados desde la óptica y la experiencia individual de *Perucho*; otro tanto ocurre con la novela costumbrista y la descripción de usos socioculturales y lingüísticos que ella posibilita, pues se expresan tanto la intención crítica como la postura ideológica del narrador-personaje; por su parte, la crónica de campaña como relación puntual de hechos de guerra, es el testimonio inmediato de los resultados de una crisis histórica¹³⁰. Pese a lo importancia ética y cognoscitiva que suponen estas formas para el desarrollo de alguno de los múltiples aspectos e intenciones del texto, creo que el género que permea la composición novelesca del testimonio y que contribuye a peculiarizar estilísticamente a *Perucho*, es la novela de formación, pues ella determina la relación y la actitud ético-estética que se establece entre el narrador-personaje y el tiempo-espacio a lo largo de toda la obra.

Si bien el término *novela de formación* es un concepto comúnmente utilizado en los estudios literarios, su definición y manejo son un tanto imprecisos. Dicha imprecisión radica en el hecho de que los estudiosos lo manejan como sinónimo de la novela de aprendizaje, basados en la teoría literaria alemana que no establece diferencias entre ambos modelos ético-estéticos del mundo y que por ello utiliza un solo término, el de *bildungsroman*¹³¹, para designar lo que, creo, son formalizaciones distintas o, en todo caso, variantes de un modelo original. Y es que, puede advertirse, como formas literarias, como formas de relación entre los elementos básicos del relato que generan una significación

¹³⁰ Véase Fernando Sainz de Robles, *op. cit.* Pp. 489- 497.

¹³¹ Véase Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, *op. cit.*; R. Bounaf y R. Oullet, *La novela*. Ariel, Barcelona, 1975; Georg Lukács, *Teoría de la novela. El alma y las formas*, trad. Jasmin Reuter Grijalvo, México, 1982; Mariano Baquero

específica, la novela de formación y la novela de aprendizaje ofrecen indicios concretos que obligan a una reflexión más detenida.

Como se vio en el apartado anterior, la novela de aprendizaje ostenta una serie de características que la configuran como tal: un adolescente, a partir de un viaje, entabla relaciones con personajes que están determinados por tiempo-espacios diferentes al suyo, interacciones que lo conducen a problematizar el código de valores que inicialmente maneja, modificando a lo largo de la historia la visión del mundo que regirá sus relaciones con los Otros --personajes, tiempo-espacio, etcétera--¹³²; así sucedió con *Gil Gómez, el Insurgente*, de Juan Díaz Covarrubias, y así sucede con *Martín Rivas*, del chileno Alberto Blest Gana, o con *Enriquillo*, del dominicano Manuel de Jesús Galván, por mencionar sólo unos ejemplos de la tradición literaria hispanoamericana. En esta compacta descripción, existe un punto que quiero subrayar, pues es el que nos permitirá encauzar la problematización que nos ocupa: el personaje, luego de conocer y relacionarse activamente con el mundo, entabla una lucha individual, una lucha interna, que lo lleva a tomar conciencia del tiempo-espacio cultural o histórico en el que vive, a cuestionarse su código de valores inicial y a replantearse la visión del mundo que rige sus relaciones presentes y futuras con el mundo. Esto, precisamente, es lo que no puede advertirse en la novela de formación.

Y es que, si bien la novela de formación --a semejanza de la novela de aprendizaje-- “relata el proceso de crecimiento y desarrollo de un individuo dentro de un contexto social determinado, representando las experiencias de la niñez y de la adolescencia de un proceso de

Goyanes, *Estructura de la novela actual*. Planeta, Barcelona, 1970.

¹³² Véase *supra* II.2.

maduración cuya finalidad es la integración del individuo al mundo que le rodea”¹³³, estableciendo la interacción personaje/tiempo-espacio como la dominante composicional que generará la significación del texto --como también sucede en la novela de aprendizaje--, existe una particularidad en el hecho de que ese individuo está sujeto a un proceso de integración a su contexto. Tal proceso de integración planteado por la novela de formación es particularmente importante, ya que permite reconocer una diferencia --o variante sustancial-- con respecto a la novela de aprendizaje: determina en el individuo una actitud receptiva, pasiva, ante el mundo que lo rodea, pues el personaje no dialoga críticamente ni con el otro --los demás personajes, el tiempo-espacio-- ni, más importante, consigo mismo, sino que asume e integra, sin problematizar, las diferentes experiencias valorativas a las que se enfrenta. Es decir que el personaje de la novela de formación articula un sistema de valores propio sin implicar un proceso dialéctico de valoración¹³⁴. Estas características, precisamente,

¹³³ María Inés Lagos Pope, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Ed. Cuarto Propio, Chile, 1996, p. 33.

¹³⁴ Debo señalar que Mijail Bajtin dice que la *bildungsroman* tiene distintas variantes o manifestaciones, todas ellas determinadas por la específica relación entablada entre personaje/tiempo-espacio.

El pensador ruso establece que una de esas variantes de la novela de desarrollo, la tercera, es la del tipo “biográfico (y autobiográfico) [...] La transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales [...] El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre” (Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal op. cit.*, p.213).

Como puede verse, Bajtin caracteriza esta variante atendiendo al hecho de que forja, de que crea un destino y una vida, sin que eso implique, me parece, una problematización o transformación individual. Por eso, quizás, lo que llamo *novela de formación* pudiera ser una variante de una modalidad novelesca mayor, la *bildungsroman*... Pero sólo un estudio más profundo y específico, que rebasa los límites del presente, podrá dar una respuesta más acabada.

son las que determinan una configuración compositiva y estilística específica que es a la que nombro como novela de formación.

Haciendo una recapitulación de lo dicho hasta aquí, puede decirse que la novela de formación es aquella estructura novelesca que establece la relación personajes/tiempo-espacio como núcleo generador de orden y sentido. A partir de sus interacciones, los primeros, como entidades vivas que concretan una idea, articularán todo un sistema valorativo e interpretativo que los conducirá a asumir una postura y una visión dada del mundo, condicionando así una significación y función ético-estética dada para el texto. Sin embargo, mucha de su especificidad radica en que esas interacciones muestran todos aquellos elementos que, al integrarse, conforman una visión del mundo específica, pero ello no implica necesariamente su adopción dialéctica y dialógica, sino que son asumidos sin problematizar debido a la dinámica formativa del propio personaje; es decir que la actitud del personaje dentro de la novela de formación es una actitud pasiva, receptora, porque él no tiene un punto de referencia que valide o refute las diferentes situaciones significativas a las que se enfrenta, sino que, asumiéndolas acríticamente, va conformando de esta manera el código de valores con el que, en el momento de la enunciación, interpreta al mundo. Aunque el problema referido a la relación novela de aprendizaje/novela de formación es un problema no resuelto, la reflexión hecha hasta aquí creo que señala indicios concretos que permiten su diferenciación en el marco de este trabajo y obligan una reflexión posterior, más profunda y sistemática.

Las características mencionadas establecen diferencias sustanciales con la novela de aprendizaje y en *Perucho* son planteadas de una manera muy original. Particularmente interesante es la manera como se intersecta e interpenetra con la modalidad testimonial.

La novela de formación como estructura articuladora de un sistema de valores sociocultural que encuentra su realización textual mediante la interacción personaje/tiempo-espacio que condiciona la configuración de una conciencia del mundo, al imbricarse con el testimonio biográfico, lo redimensiona significante y significativamente tanto a él como a los elementos básicos del relato, a saber, el narrador, los personajes y el tiempo-espacio. Y es que, de esta manera el testimonio no da cuenta de los múltiples y contradictorios procesos de una época histórica determinada, sino sólo de aquellas situaciones y personajes que conducen al narrador testimonial a asumir una específica visión del mundo, en un acto de selección del material que no dialoga con las particularidades estilísticas y valorativas de su objeto ético-estético, la Historia, sino que le impone una significación configurada por su experiencia individual. De esta manera, *Perucho, nieto de Periquillo* se revela como el testimonio de un proceso formativo... en una sola visión del mundo, la liberal.

El narrador testimonial básico de la novela se configura como una entidad desdoblada, puesto que cumple un doble papel dentro de la totalidad textual: por un lado es la entidad que visualiza los hechos narrados y focaliza aspectos determinados del material, siendo esta perspectiva suya la que crea el extrañamiento literario, al ser el mecanismo que desautomatiza la percepción literaria¹³⁵ y que se revela realmente como indicio de una percepción ético-estética histórica y culturalmente determinada; por otro, se manifiesta como

¹³⁵ Véase Victor Sklovsky, "El texto literario como artefacto" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nothol. Siglo XXI, México, 1989.

una entidad que, alejada del tiempo-espacio del enunciado, tiene por eso mismo la capacidad de presentar una interpretación y/o moraleja sobre los hechos y acciones que narra. Este doble papel estructural que desempeña el narrador guarda realmente una relación de complementariedad, pues a partir de él surge la modelización del testimonio formativo. Es decir que, a partir del desdoblamiento del narrador --uno, el niño, el que mira; otro, el adulto, el que integra e interpreta--, se dará la síntesis cognoscitiva, la formación histórica del discurso novelesco.

Este desdoblamiento del narrador básico es particularmente importante para la construcción de la novela, pues determina las imágenes del hombre y del mundo manifestadas en el texto. Es realmente el narrador niño, el narrador básico que mira, quien focaliza el material que se narra, el cual a su vez es apropiado y reelaborado ético-estéticamente por el narrador adulto, el narrador básico que interpreta, proceso en el que la imagen primigenia adquiere una nueva dimensión significativa y un nuevo papel sociocultural. Por poner un sólo ejemplo, véase la percepción que se tiene de la exclaustación de las religiosas en 1858:

Nunca ante mis ojos se había presentado esa escena siniestra e inolvidable que aquella noche presencié anonadado.

Al ruido sordo primero, aterrador, después, de un millón de gritos, de blasfemias, de insultos confundidos en uno solo, se levantó mi padre y yo y todos los de la casa [...]

La calle estaba alumbrada como por una inmensa hoguera. Había tanta gente que parecía, visto de arriba aquel conjunto, un mar de cabezas humanas, sobresaliendo muchos brazos provistos de hachas encendidas.

Al reflejo amarillo de tantas llamas surgían rostros de expresión feroz, con miradas de odio, con gestos de ira, con movimientos fisonómicos que denunciaban las más negras pasiones agitadas por la venganza. Unos hombres a caballo estaban entre la multitud, azuzándola y enardeciéndola con palabras soeces que no comprendía, pero que me sonaban a latigazos (p. 30).

En la cita anterior predomina una mirada infantil ingenua y asombrada o --para desvanecer cualquier implicación peyorativa-- impresionista, porque la significación de la imagen deriva del efecto de la percepción histórica y culturalmente determinada por la etapa

vital en la que se encuentra el personaje. Ese mismo suceso, por negación retórica, es reelaborado en la siguiente imagen conceptual, que trasunta a raudales al liberalismo clásico¹³⁶:

Era la primera vez que llegaba a mis oídos el imponente rumor de las turbas populares. No había leído aún nada sobre la revolución francesa. En mi corazón de niño no penetraban todavía los terrores y sacudimientos que más tarde le produjeran los arranques de Marat y de Saint Just. *No conocía la fuerza aterradora de ese monstruo de cien mil ojos y de cien mil brazos que cuando se enfurece, arrolla, desbarata, incendia y extermina, y que se llama sencillamente: el pueblo* (p. 30; el subrayado es mío).

La misma imagen y dos representaciones formales distintas. Sin embargo, ambas formalizaciones se complementan y, en conjunto, como elementos que integran una sola totalidad textual, construyen una síntesis significativa fuertemente ideologizada a partir de la construcción bivalente del narrador, incidiendo de esta manera la estructura novelesca de formación en la peculiarización de la voz testimonial.

El proceso de formación influye no sólo en la configuración del narrador testigo, sino también en la construcción de los otros personajes. El narrador testimonial que mira, se forma una visión del mundo al entrar en contacto e interaccionar no con individuos, sino con tipos socioculturales o con sujetos históricos universales principalmente: hasta Angelita, la romántica y liberal novia de Perucho --liberal ideológicamente hablando, se entiende--, es más un tipo que una individualidad. Así, ninguno de los personajes tipo manifiestan una propuesta o alternativa vital-intelectual, sino que se constituyen más bien en portavoces de los hábitos, costumbres e idiosincrasia de una clase social; los sujetos históricos, en tanto, son

¹³⁶ Recuérdese que el liberalismo clásico concibe al mundo como una entidad dicotómica, como una construcción significativa que evoluciona de un estadio "bárbaro" a otro "civilizado", mediante el desarrollo y cultivo de la razón a través de la educación (Véase David Brading, *Mito y profecía en la historia de México, op. cit.*).

aquellos personajes que rigen sus actos y pensamientos con base en la conciencia trascendente del conjunto de imágenes y representaciones vigentes al momento histórico del enunciado. Es decir que mientras los primeros personajes, los tipos, son exponentes de una modalidad del mundo que determina su ubicación en la escala de la sociedad de clases; los otros, los sujetos históricos, revelan que sus actos son manifestaciones conscientes de las condiciones valorativas articuladas por el espíritu de época, por el más amplio conjunto de imágenes y valores socioculturales¹³⁷, que les permite reconocer la trascendencia histórica de su actuación individual, síntesis representativa del accionar y sentir de la colectividad.

Si bien el narrador de *Perucho* no trasciende con la configuración de los personajes tipos el acento paródico y el tono irónico que le imponía la tradición costumbrista¹³⁸, con el tratamiento de los sujetos históricos, en cambio, se revela como poseedor de un arte magistral. Pese a su decidida y marcada filiación ideológica liberal, el narrador supera largamente la visión maniquea romántica que se mantiene aún vigente y funcional en el Realismo-Naturalismo y en el Modernismo mexicano e hispanoamericano, movimientos que por eso, creo, se revelan realmente como manifestaciones epigónicas del Romanticismo. No

¹³⁷ Véase *supra* I.2.

¹³⁸ Más apegado al modelo hispano que inauguró Mariano José de Larra, el costumbrismo mexicano fue un movimiento muy particular. A diferencia de sus manifestaciones en el resto de Hispanoamérica, dicha corriente no significó solamente la recuperación pintoresca y folklórica de las costumbres e ideosincracia de una época pasada, sino que se constituyó como una estrategia artística a partir de la cual se criticaban los usos y modelos del mundo asumidos acríticamente por las diferentes clases sociales. Para poder realizar este cometido, los textos costumbristas asumían un *acento* o intención paródica, porque mostraba la inversión degradada y decadente que implicaba la apropiación de modelos interpretativos y conductuales articulados para otra realidad; asimismo, desarrollan un marcado *tono* o sentido irónico, pues recurrían a la presentación exagerada de rasgos y hábitos que caricaturizaban esa realidad. Al menos esto muestran textos como *Album fotográfico*, de Hilarión Frías y Soto, *Las jamonas*, *Baile y cochino* y *Ensalada de pollos*, de José Tomás de Cuéllar, *Cuadros de costumbres*, de Antonio García Cubas.

cae en las simplificaciones dicotómicas que guiaban la composición novelesca de la tradición narrativa precedente y contemporánea, sino que presenta los múltiples y contradictorios elementos que condujeron a tal sujeto histórico a actuar y pensar de una manera específica. Así, el lector conoce --paradójicamente-- a un Maximiliano de Habsburgo, el emperador intervencionista, como un soñador cuyas quimeras derivan de su liberalismo, y no únicamente como un ser negligente y obsesionado por las formas protocolares¹³⁹; a un general Miramón, autor intelectual de crudelísimas matanzas, como un actor insensible debido a la fidelidad guardada a los principios de su partido¹⁴⁰; a algunos liberales que no poseen generosidad ni apertura intelectual, y que viven sujetos a las pasiones instintivas.

Estas características en la construcción de los personajes permiten advertir también un narrador que, si bien no problematiza valorativa ni interpretativamente las acciones que narra y que han determinado su visión del mundo, al menos es capaz de plantear las particularidades del material novelesco, la Historia, al ofrecer al lector indicios textuales con la capacidad suficiente para reconocer los múltiples sentidos e implicaciones sociohistóricos que puede tener un actor o una acción, diferentes al ya establecido por el conjunto de imágenes y representaciones vigente al momento de la enunciación textual. Sus caracterizaciones son, en verdad, núcleos de significación muy importantes y sugerentes, al dar pautas plausibles para un sentido alternativo de la red de relaciones que condujeron a una realidad concreta, que, por innovar así la tradición en la que abreva y por desviarse del paradigma estilístico y

¹³⁹ Esta visión de Maximiliano tendría que esperar alrededor de casi un siglo para ser asumida y desarrollada por la historia y la cultura mexicana, como así lo prueba Luis Gómez López, *Maximiliano y Carlota*. El Caballito, México, 1986.

¹⁴⁰ El general Miramón ordenó el fusilamiento de civiles y médicos que la imaginaria liberal ha perpetuado dentro de la historia con el nombre de "La matanza de los mártires de Tacubaya", uno de ellos el laureado poeta y narrador Juan Díaz Covarrubias.

composicional vigente, revelan a *Perucho, nieto de Periquillo* como un texto ética y estéticamente logrado. A la vez, de allí puede derivarse también su existencia silenciosa y soslayada, pues el texto es en verdad una paradoja imparcial que rompe con las imágenes e interpretaciones institucionalizadas por la Historia, tanto del tiempo-espacio de la enunciación como del lector.

Por las particularidades temáticas del texto, el tiempo-espacio dominante de la novela es el histórico, pues subyace en su construcción la perspectiva de la sucesión de hechos que conducen a otro estadio sociocultural, así como la intención por representar artísticamente un momento específico de la Historia¹⁴¹. Sin embargo, la construcción novelesca de ese tiempo-espacio es producto de la integración de una diversidad cronotópica que, en conjunto, ofrece una imagen y/o significación de la Historia como un caos carnavalesco, porque el principio que rige su configuración literaria es la inversión del código de valores y de las imágenes establecidas. El salón, el mercado, la librería como lugar de conspiración, la oficina pública, el campo de batalla, son tiempo-espacios que conducen a invertir las conductas socioculturales de los personajes y a desarrollar situaciones equívocas --lingüísticas, culturales, sociales, políticas--, que rebajan y caricaturizan de manera grotesca a los actantes¹⁴². Así lo muestran, por ejemplo, la relación de galicismos introducidos en el idioma con la llegada de los franceses a México, y los malentendidos lingüísticos entre los extranjeros

¹⁴¹ Si bien esto revela la presencia de la concepción que Hegel tiene sobre la historia, es indudable que ella pasa por un proceso de reelaboración semántica que atiende a las condicionantes históricoculturales del momento de la enunciación textual y, sobre todo, como se verá más adelante, al sustrato epistémico mexicano.

¹⁴² Para un desarrollo más amplio de la noción de *carnaval* manejada aquí, véase Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza Universidad, México, 1987.

y los nacionales (12, I); la tertulia conservadora pro-Imperio y sus sueños aristocratizantes (13-I); las diversas actitudes populares ante la llegada de Maximiliano y Carlota, que despoja a la pareja imperial de toda aura semidivina(14, I); el baile de medio pelo y sus falsas pretensiones económicas (7, II); el baile en palacio y la transgresión constante al protocolo por los hacendados metidos a cortesanos (12, II); el teatro y los actores trashumantes y su búsqueda de un mecenas (1, II), por mencionar sólo los casos con mayor acabamiento textual y que, por eso, tienen una relativa autonomía ético-estética.

Esta configuración caótica y carnavalesca del tiempo-espacio novelesco en *Perucho* tiene sin duda una gran carga ideológica liberal, al parodizar las actitudes y el discurso pro-imperio de los conservadores; a la vez, inserta al texto dentro de la tradición narrativa costumbrista, pues recupera críticamente usos y costumbres de la época. Sin embargo, más importantes aún son sus implicaciones pragmáticas, pues de esa significación, de esas características, de esa valoración e interpretación, se desprende indudablemente una intención por aprehender sus características y mostrarlo como un tiempo-espacio decadente y degradado: el hecho mismo de articular una imagen suya es una forma de inducir a su superación. Es así como el género de la novela de formación contribuye a peculiarizar a este otro elemento estructurante básico del testimonio que es *Perucho, nieto de Periquillo*.

Es pertinente mencionar aquí que esa configuración caótica permite reconocer los límites estilísticos de la obra, pues no desarrolla las posibilidades dialógico-valorativas inherentes a tal pluralidad genérica, sino que los sanciona como fenómenos folklóricos determinados espacio-temporalmente, sin nexos con el momento de la enunciación, y les niega así mayor significación y trascendencia... Hecho que es desmentido por la sociedad y la cultura porfiriana con sus sincréticos léperos y su afrancesada clase dirigente.

Hasta aquí se ha hablado casi exclusivamente del narrador básico en su modalidad de interactuante y de registrador de las imágenes del mundo narrado; es decir, se ha estudiado la instancia narrativa sólo en su carácter de conocedor de un momento históricocultural dado. Sin embargo, todo ese material captado y ofrecido por la memoria infantil pasa por un proceso de reelaboración ético-estético que atiende a las condicionantes del momento de la enunciación textual, el que se ubica entre 1895 y 1896.

Para mediados de la década de 1890-1900, México se había consolidado como nación gracias a la práctica institucionalizada de los principios del liberalismo. Bajo el lema de "Orden y progreso", Porfirio Díaz y sus colaboradores, los Científicos, lograron la reducción de las facciones divergentes dentro del esquema sociopolítico y económico vigente: no está de más reconocer que dicha inserción fue muchas veces producto o de la fuerza o del cohecho. Esta pacificación y la subsecuente unidad del país implicaron, al interior, la puesta en práctica de un esfuerzo modernizador que se tradujo en la renovación de los instrumentos y métodos de trabajo, en el desarrollo de una infraestructura material que permitiera realmente el libre intercambio económico y comercial nacional e internacional; al exterior, ello implicó la presencia y el reconocimiento de México como un modelo político y económico plausible, además de la posibilidad efectiva de erigirse en árbitro de conflictos internacionales. Durante el porfiriato, el país se inserta dentro de la red de relaciones de la sociedad capitalista moderna.

Sin embargo, todas esas ventajas tenían por costo el mantenimiento de viejas relaciones de producción así como la traición y el quebranto de los principios liberales emanados de la Constitución de 1857, precio que los siempre románticos intelectuales

mexicanos no estaban dispuestos a pagar¹⁴³. La modernidad descansaba en el peonaje, versión moderna de las relaciones de producción serviles del feudalismo; toda esa modernidad significaba, también, la negación del sistema federal de las autonomías y prerrogativas estatales y municipales, en favor de los intereses políticos y económicos de un poder central; políticamente, esa modernidad significaba la violación sistemática del principio de no reelección incluido en la Carta Magna del 57 y que al momento de la enunciación textual enfrentaba ya su tercera violación¹⁴⁴.

Se configuraba así una imagen contradictoria y conflictiva del porfiriato que, andando el tiempo, desembocaría en la Revolución Mexicana de 1910 y en la leyenda negra que gira en torno al período¹⁴⁵. Se articulaba también un debate que asumió las más diversas manifestaciones discursivas, en la narrativa en particular, pues, al ser ésta el signo de signos.

¹⁴³ Los narradores y poetas mexicanos --y, ¿por qué no reconocerlo? los hispanoamericanos también-- se han visualizado y asumido siempre como los guardias de los valores e imágenes de su contexto. Eso es consecuente con la tradición de pensamiento de nuestro continente, que instituye a los dueños de la palabra escrita como conocedores y "hacedores" de la realidad (Véase Angel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit.).

¹⁴⁴ Desde 1876, año en que había dado el golpe de estado enarbolando el Plan de Tuxtepec, Porfirio Díaz se había reelegido durante cinco ocasiones, salvo el período de 1882 a 1886, que gobernó Manuel González. Su explicación --¿o justificación?-- era que no había terminado de implementar cabalmente el proyecto sociopolítico, económico y cultural que insertaría a México dentro de las naciones modernas. Para 1910, luego de 34 años en el poder, esa sería su justificación histórica ante el caos regenerador que significó la Revolución Mexicana (Véase Enrique Krauze, *La biografía del poder. El místico de la autoridad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984).

¹⁴⁵ Para un seguimiento más amplio de la significación histórica del porfiriato, véase Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*. El Caballito, México, 1982; Enrique Semo, *Historia del capitalismo en México*. Era, México, 1984; Enrique Krauze, *La biografía del poder*, 7 vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1985; Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI, México, 1982.

fue capaz de captar y explicar más fácilmente que otras formalizaciones signíicas las contradicciones y conflictos de su entorno.

Entre los detractores acérrimos del porfiriato, se encontraban narradores --entonces noveles, hoy clásicos-- como Angel de Campo, Rafael Delgado, Heriberto Frías, José Ferrel, Porfirio Parra, Salvador Quevedo y Zubieta, Manuel Sánchez Mármol; a este grupo se integran --obviamente sin ser conscientes de ello-- narradores fieles al porfiriato, como Federico Gamboa y José López Portillo y Rojas. Todos ellos se apropiaron del modelo francés del Realismo-Naturalismo y lo reelaboraron en su intersección con la tradición narrativa mexicana: también se dedicaron a denunciar la degradación moral y sociocultural del sistema de vida impuesto en México por Díaz. Precisamente contra esos escritores y contra su interpretación del momento históricocultural, creo que *Perucho, nieto de Periquillo* se revela como un discurso inserto en un debate conflictivo con el conjunto de imágenes y representaciones que se iba configurando al momento de la enunciación textual.

Perucho es un discurso autorreflexivo que, mediante la oposición retórica, ofrece una visualización y configuración de sí mismo y de su oponente discursivo, de la siguiente manera:

Sé bien que en esta época de realismo o pesetismo, mejor dicho, porque con pretexto de lo real se le sacan al vulgo las pesetas, parecerá exótica o trashumante esta obra pero algo digno tiene de aprovecharse.

El autor relata cuanto le ha sucedido, sin pararse en pelillos ni obedecer a ninguna de las escuelas --¡perdón!-- pseudoescuelas que están hoy en boga.

No es del todo positivista, porque no sólo lo positivo sirve para la vida, y la prueba es que nadie vive sin esperanzas que maldito cuanto de real y de positivo encierran.

No es decadentista porque no comprende el galimatías de ese género, ni quiere, puesto que habla y escribe en castellano, que sus lectores consulten un diccionario Volapuk para entenderlo (p. 12).

El discurso novelesco se revela, de manera particular, como la realización de una respuesta a todas las "pseduoescuelas" --Realismo, Positivismo, Decadentismo--, a todos

los otros discursos ético-estéticos que se oponían a la paz porfiriana: de manera general, el texto debate contra el imaginario intelectual y cultural que señala los yerros del sistema, ya fuese el anarquismo, el prudhonismo, la vertiente heterodoxa del positivismo social. Frente a esos otros discursos artísticos e intelectuales que critican a la sociedad de entonces, *Perucho, nieto de Periquillo* se encarga de re-presentar y de re-introducir las características caóticas del tiempo-espacio histórico y cultural anterior, con respecto al cual el porfiriato supuso una definición y consolidación real del concepto liberal de "nación mexicana". Es decir que la novela escrita por un Devoto del Pensador Mexicano explicita, gracias a la comparación tácita, las ventajas del mundo que definitivamente impuso la perspectiva modernizadora de Porfirio Díaz. En este sentido, el final de la obra es particularmente interesante:

Al otro día de tan notable suceso [el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en Querétaro] recibí la orden de venir con la fuerza que servía a la capital de la República (p. 343).

Como puede advertirse, el tono tajante de la afirmación y la forma abrupta en que se solucionan las características caóticas del tiempo-espacio del enunciado, implican necesariamente la superación, la trascendencia, el no compartimiento de esas características en el tiempo-espacio de la enunciación. La acción misma que supone el verbo de acción *venir*, da las pautas significativas para reconocer y confirmar esas diferencias valorativas e interpretativas entre pasado/caos y presente/orden, pues se establece una distancia individual e histórica entre el tiempo de la enunciación del narrador y el tiempo del enunciado.

No puede dejar de mencionarse aquí que el texto, al debatir explícitamente con las modalidades narrativas contemporáneas, revela también la agonía y cambio de una focalización y/o perspectiva novelesca. Mientras las obras que configuran al conjunto de imágenes y representaciones de entonces --*Carmen*, *La rumba*, *La calandria*, *Los parientes*

ricos, *Angelina*, *Santa* y tantos otros textos-- se inclinan decididamente por literaturizar las características que asume la vida privada en un sistema sociocultural dado, *Perucho*, en cambio, privilegia la estetización de la vida pública en un momento histórico específico. Poco a poco se imponía en México una nueva concepción de la novela como un acercamiento ético-estético a las apropiaciones que hace el hombre de las condiciones que le han tocado vivir y a las repercusiones vitales e intelectuales que produce esa apropiación; también se conformaba una nueva función social del escritor, que lo concibe como el que registra los ecos del mundo en el alma, como el que registra las particularidades vitales e intelectuales del individuo. Esta función y concepción son con las que también debate el Devoto del Pensador Mexicano, pues él se muestra filiado, de manera decidida, a las características del período narrativo anterior, del cual considero que ostenta la más lograda realización textual.

Por estas particularidades mencionadas, el texto revela un carácter y una vocación contestataria, porque hay una deliberada intencionalidad ético-estética por exhibirse como la adopción pragmática de una modalidad discursiva fuertemente ideologizada. Esta modalidad busca oponerse y superponerse a las otras realizaciones discursivas de imágenes del mundo también muy ideologizadas. Así, el acto discursivo que constituye *Perucho* como enunciado¹⁴⁶, está inserto en una tensa, conflictiva y contradictoria red de relaciones significativas, y su discurso es un intento más por encabezar la jerarquía valorativa sobre el porfiriato y su cultura: la Historia y la historia literaria --a la cual hemos aludido de manera constante citando sus trabajos más representativos a lo largo de este trabajo--, impasiblemente parciales a la coherencia interna de las propuestas interpretativas y valorativas, han emitido

¹⁴⁶ Para una explicación amplia del texto como enunciado, véase Valentín Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, op. cit.; Mijail Bajtin, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, op. cit..

un veredicto negativo que urge impugnar en favor de un conocimiento real de nuestra evolución como nación, como cultura y como tradición literaria específica.

Como realización de una posibilidad discursiva, *Perucho, nieto de Periquillo* ostenta marcas e indicios significativos que revelan su muy particular concepción del material novelesco, la Historia. Ese carácter contestatario del texto que se acaba de señalar no busca dialogar con los otros enunciados para obtener una síntesis significativa que valide y sistematice a los elementos de la diversidad¹⁴⁷, sino que en verdad persigue imponer, superponer su testimonio, su interpretación de la realidad sociopolítica y estética, en una acción totalizadora y monológica que clausura --o que intenta clausurar ético-estéticamente-- otras posibilidades significativas de la Historia. La evolución histórica se revela, entonces, como la imposición de una sola posibilidad significativa, de una sola imagen de la realidad, lo que convierte a la Historia en un mito formalizado artísticamente a partir del testimonio biográfico, al visualizarse e instituirse como la única interpretación válida.

A este manejo práctico y concreto de la Historia como mito y del mito como Historia, como clausura, que realizaban los narradores mexicanos del siglo XIX, subyace una episteme no asumida ni conceptualizada hasta ahora, pero que siempre ha permeado nuestras relaciones y valoraciones del presente con el pasado y con el futuro. Ese sistema epistemológico se basa en la noción de la conciencia histórica moderna, que busca explicar las características del presente a partir del accionar del pasado. Esta conciencia implicó en nuestro entorno decimonónico --y, me atrevo a decir, llega hasta nuestra realidad hispanoamericana actual-- una concepción de la Historia como evolución ascendente debida a la

¹⁴⁷ Recuérdese que hablar de diversidad cultural, de la coexistencia de distintas relaciones sónicas, no implica necesariamente la imbricación e interrelación de todos los elementos, sino sólo de aquellos que sean capaces de insertarse en una nueva red significativa.

superposición de esquemas, a la negación y/o clausura significativa del pasado¹⁴⁸. La articulación de dicho sistema epistemológico es producto, podemos suponer, de un sistema de valores, de una visión del mundo, de una particular relación hombre/tiempo-espacio que tiene su origen en el sino diverso conflictivo del ser hispanoamericano: la necesidad imperiosa de crear, de rehacer mediante la negación y sustitución de esquemas interpretativos y valorativos, es en realidad producto de la rejerarquización, de la reordenación constante de las relaciones entre los diferentes modelos significativos del mundo que coexisten en nuestro imaginario cultural y cuyos elementos y nexos provienen de las más disímolas tradiciones culturales. Por eso, pues, en la obra que nos ocupa, el lector se enfrenta al testimonio mítico de una formación liberal del mundo.

No puede cerrarse este apartado sin mencionar al narrador anónimo de *Perucho, nieto de Periquillo*, un Devoto del Pensador Mexicano, que se filia decididamente a la más pura y clásica tradición narrativa, al visualizarse como un continuador del que inicia la tradición novelística mexicana e hispanoamericana, José Joaquín Fernández de Lizardi, y, a través suyo, de uno de los iniciadores de la novela moderna, Miguel de Cervantes Saavedra:

Mi abuelo fue el famoso Periquillo Sarniento, quien tuvo por biógrafo a uno de los más altos ingenios de mi patria: el Pensador Mexicano.

Escritor tan ilustre censuró a la manera de Cervantes, los vicios y las maldades de sus contemporáneos; no conoció el miedo al retratar con mano maestra a la sociedad en que vivía y echó en cara lo mismo al clérigo que al guerrero, a la monja igual que a la meretriz, sus hipocresías y sus delitos.

Cervantes escribió para la humanidad en todos los tiempos [...] El Pensador escribió sólo para México y para su tiempo (p. 17).

La novela intenta seguir puntualmente los cánones establecidos por los autores mencionados y, como se dijo ya, logra trascender los limitantes significantes y significativos

¹⁴⁸ Véase *supra* I.1

que le imponían su filiación ideológica y su concepción del material novelesco. Curiosamente, en ese afán por atender escrupulosamente a los modelos --el modelo mexicano sobre todo--, el narrador cae en una contradicción y desfase ético-estético, pues no logra articular de manera cabal las intencionalidades subyacentes al modelo novelesco movilizadas conscientemente. La novela lizardiana supone la advertencia del narrador hacia sus hijos sobre los yerros socioculturales que, experimentados por él en su juventud, continúan vigentes en el entorno de la enunciación textual: ésta es precisamente la condición del modelo con la que no cumple *Perucho, nieto de Periquillo*, pues los errores contra los que previene el narrador han dejado de tener no ya validez, sino existencia, en el contexto de la enunciación... ¿O es que acaso se estaba aleccionando sobre el caos del futuro --que llegaría el 20 de noviembre de 1910-- con el caos del pasado?

* * *

Hasta aquí, la directriz de este trabajo ha sido el reconocimiento y la explicación de la jerarquía formal de *Perucho, nieto de Periquillo* y las particularidades compositivas que ella impone a los elementos básicos del relato. Así, se ha visto ya que el testimonio mítico de una formación liberal configura no sólo la dominante sino la modelización artística del texto, al realizarlo de una manera específicamente diferente a como lo hacen otras construcciones ético-estéticas. Sin embargo, debe reconocerse que esa "originalidad", esa especificidad significativa y significativa de la novela es relativa pues, como elemento de un proceso signico que manifiesta una imagen, el texto es sólo una de las múltiples manifestaciones que esa imagen tiene.

La narración histórica sobre el segundo imperio fue realmente una modelización novelesca importantísima en nuestra tradición literaria, y en verdad llegó a definir estrategias

discursivas determinadas que se adecuan a una intencionalidad ético-estética, pues resemantizó las formas o géneros ofrecidos por la tradición, ajustándolos a una visión del mundo, a una intención ético-estética que condiciona la construcción de los elementos del relato¹⁴⁹. Esta modelización que, como novela histórica, busca fijar un origen nacional en el principio de la Historia liberal, logró crear artísticamente un origen remoto, un principio mítico, que en realidad distaba tan sólo unos cuantos meses o unos pocos años a lo sumo: muchas novelas se escriben a menos de un año del suceso histórico o cuando el imaginario que lo refuta es vigente todavía. De allí el acierto ético-estético de novelas como *Calvario y tabor* (1868), de Vicente Riva Palacios, *Clemencia* (1868), *El Zarco* (1872), y *La navidad en las montañas* (1889), de Ignacio Manuel Altamirano, *El sol de mayo* y *El cerro de las campanas*, ambas de 1868, de Juan Antonio Mateos, *Los bandidos de Río Frío* (1889), de Manuel Payno, algunas leyendas de Irineo Paz y, por supuesto, *Perucho, nieto de Periquillo* (1896), de autor anónimo, entre otras. Estas obras emplean alguna de las modalidades del relato en marco --la transcripción de una plática o de algún manuscrito viejo y olvidado, o alguna reconstrucción biográfica o autobiográfica-- y construyen así la distancia temporal que valida su propuesta interpretativa.

Estrechamente relacionado con lo anterior y permeando significativamente la estructura del discurso novelístico, puede afirmarse que la intención ético-estética por plantear la historia como un testimonio mítico asume en el corpus textual del que es exponente *Perucho* la estructura de la novela de formación. El narrador evidencia constantemente la

¹⁴⁹ Para una problematización más profunda del concepto de *modelización*, véase Juri Lotman, *Estructura del texto artístico*, *op. cit.*; también puede reconocerse y rastrearse una exposición y manejo suyo en el pensamiento bajtiniano (*cf.* Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*).

configuración de su sistema de valores como producto de la interacción o conocimiento de las particularidades del tiempo-espacio que le tocó vivir.

Por último, la modelización novelesca del segundo imperio que aquí nos ocupa, tiene una vocación contestataria impuesta tanto desde la tradición narrativa mexicana que la encauza como desde el momento de la enunciación textual. Si bien el discurso novelesco en nuestro entorno se configura siempre como una posibilidad interpretativa y valorativa manifestada ético-estéticamente, también es verdad que la realización del corpus respondió, en sus orígenes --léase las obras de Riva Palacio, Altamirano, Mateos, etcétera--, a un afán por explicar y justificar ante los oponentes conservadores nacionales e internacionales la caída del régimen monárquico en México, que culminó en 1868 con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en el Cerro de las Campanas; y, posteriormente, a un intento por contener las fuerzas opositoras al régimen que había logrado la paz efectiva, el Porfiriato, mediante la representación del caos sociocultural superado, lo cual ayuda a definir y unificar al corpus.

Las características mencionadas revelan un conjunto textual ético y estético homogéneo que logra configurar un microcosmo narrativo diverso por las múltiples realizaciones textuales que asumió; autosuficiente y autónomo porque, conjuntando sus nexos con la disciplina histórica y la sociología, los textos crean sus propios signos individuales a partir de los elementos del imaginario colectivo. Pero, sobre todo, ese corpus se muestra como una genuina y lograda propuesta ético-estética para interpretar, valorar y re-crear el mundo. Esta propuesta habría que explicarla y comprenderla no mediante la institucionalización de unos cuantos títulos¹⁵⁰, sino a través de la interacción analítica real con

¹⁵⁰ Como ha hecho hasta esa vertiente de la historia y crítica literaria representada por estudiosos como Emmanuel Carballo y Carlos González Peña, que han basado sus afirmaciones en valoraciones meramente subjetivas.

la compleja y diversa totalidad textual que la configura como una modelización específica y determinada.

CONCLUSION

La novela histórica fue un modelo ético-estético particular, del cual se apropió una realidad histórica y cultural en proceso de definición: la del México del siglo XIX y, por extensión, la de la Hispanoamérica decimonónica. Lo anterior implicó la configuración de una poética narrativa como un proceso que reelabora y refuncionaliza los elementos y relaciones establecidos por el modelo en los dos niveles que lo integran como una entidad significativa con una existencia concreta: tanto en su interior como sistema que articula diversos elementos estilísticos y compositivos que le otorgan el carácter de totalidad artística, como en sus relaciones con los demás signos que dan existencia a la realidad y que lo insertan dentro de un proceso de significación mayor. Por esto es posible el surgimiento de la poética de la Historia y de la cultura como testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX.

La Historia, como género discursivo dominante en la novela mexicana decimonónica --en general¹⁵¹--, así como el objeto de la representación artística de la novela histórica --en particular--, buscó los cauces discursivos que permitieran la realización ético-estética de las peculiaridades epistémicas y significativas que le impuso la realidad. Esta búsqueda estaba determinada por un proceso de significación mayor en gestación, el de la formación de una Historia y una cultura nacionales, que condicionaba su articulación signica pero que también, debido a la paradoja dialéctica, sería a su vez condicionado por la imagen del signo concreto. Todo esto condujo a la adopción del testimonio como la modalidad discursiva que permitía la acumulación de evidencias que validaran la creación de un proyecto

¹⁵¹ Véase *supra* II.1.

sistemático específico. Existían, sin duda, infinidad de formalizaciones pragmáticas de significación, mas el testimonio ofrecía la ventaja de que, ante la realidad histórica y cultural diversa a que se enfrentaba el narrador histórico, le permitía establecer y desarrollar un debate crítico con la heterogeneidad de su entorno.

Este debate ético-estético que posibilitaba el testimonio, como ya se ha afirmado, buscaba validar un modelo históricocultural concreto. Sólo que esta propuesta no se concebía a sí misma como tal, como acto dialógico, sino que se visualizaba como una resolución única y mesiánica a la indefinición de la Historia y la cultura de México. Por esta razón, el testimonio de la novela histórica mexicana asume un carácter de existencia mítico, pues le permite argumentar sobre la invalidez y la inviabilidad de otras formalizaciones propositivas, clausurándolas y cancelándolas significativamente; en este sentido es que puede hablarse de una vocación contestataria monológica del mito.

Es más interesante aún el hecho de que ese carácter mítico se revierte también sobre el testimonio ofrecido y convierte a su propuesta, a su imagen de la Historia y la cultura de México, en un mito... funcional, pero mito al fin. De esta manera, esa articulación signica que es el testimonio, al debatir y al descalificar a su oponente, se impone y lo sustituye significativamente dentro del imaginario cultural, en el que, al triunfar y encabezar la jerarquía organizativa y valorativa del mundo --recuérdese que la diversidad implica una jerarquía dialéctica y en eterno movimiento--, se revela con un carácter de existencia mítico.

La poética del testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX fue una articulación ético-estética cuya definición y función estaban condicionadas por las relaciones que mantenía con otros fenómenos de significación de nuestra realidad. Concretamente, esa poética estaba determinada por el conjunto de imágenes y representaciones del mundo

propuestas por los liberales, dedicados como estaban a la configuración de una Historia y una cultura nacionales reveladoras de la real independencia de España. Este problema no lo enfrentaban los conservadores, pues concebían la vida independiente como continuación reformada del modelo hispano. En este sentido, la novela histórica se muestra como un indicio ético-estético del tenso conflicto existente entre dos modelos del mundo que luchaban por imponerse --no por encabezar una jerarquía dialéctica. Las manifestaciones fueron varias: desde las fratricidas e ininterrumpidas guerras que ensagrentaron al suelo nacional casi durante los primeros setenta y cinco años de la centuria pasada, hasta la articulación de retóricas denigrantes y difamatorias, expresión de la leyenda negra de América que fue esgrimida por los mismos americanos.

Por esta razón, la novela histórica en México se revela inserta en un debate y con una vocación contestataria. Resultaba necesario discutir con el oponente conservador no tanto los principios que sustentaban a su visión del mundo, sino los hechos concretos que había provocado su modelo organizativo e interpretativo de origen hispano, en un afán por descalificarlo y negarle validez significativa. La postura liberal en ese debate era contestataria, y una actitud contestataria a la ofensiva, pues a la vez que se insertaba en ese proceso comunicativo-cognoscitivo mayor que es el imaginario cultural, reconocía y asumía un enunciado específico, el conservador, como el elemento interactuante de aquel proceso de negación y descalificación.

De estos hechos sucintamente descritos, deriva lógicamente la doble función del testimonio mítico: si por un lado cancela, niega, descalifica al modelo del mundo conservador, por otro, se testimonia, se constituye él mismo en una organización y valoración con un carácter de mito, pues al asumir una validez absoluta, tiene también una significación fija y

cancelada, una significación mítica... que llega y se manifiesta como tal en el siglo XIX en la concepción de la Historia y la cultura de México, que tan decisivamente ayudó a edificar la novela histórica decimonónica y su poética.

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas. Escritos de literatura y arte* vols. XII-XIV. Sep, México, 1988.
- , "Prólogo" a Guillermo Prieto *Romancero nacional*. Porrúa, México, 1990.
- *et. al.*, *Estudios sobre la novela mexicana*. UNAM-Universidad de Colima, Colima, 1988.
- AZUELA, Mariano, *Cien años de novela mexicana*. Ediciones Botas, México, 1947.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo Veintiuno Editores, México, 1989.
- , *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova. Taurus, Madrid, 1989.
- , *Problemas de la poética de Dostievski*, trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- , *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, México, 1987.
- BALDERSTON, Daniel (comp.), *La novela histórica*. Hispamérica, Texas, 1990.
- BARCENA, José María, "Prólogo" a Lord Byron, *Mazzeppa*, trad. José María Roa Bárcena. Premia, Puebla, 1986 (Colección "La matraca").
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructura de la novela actual*. Planeta, Barcelona, 1970.
- BLEINBERG, Germán y Julián Marías, *Diccionario de Literatura Española*. Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- BRADING, David, *Orbe indiano*, trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- , *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Soledad Loaeza Greves. Era, México, 1993.
- , *Mito y profecía en la historia de México*, trad. Tomás Navarro Tomás. Vuelta, México, 1989.
- BREMMER, Robert Hamlett (ed.), *Essays on history and literature*. Ohio State University, Columbus, 1966.
- BRUSHWOOD, John, *Mexico in its novel*. Texas University, Texas, 1965.
- , *México en su novela*, trad. Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- , *The romantic novel in Mexico*. University of Missouri Studies, Columbia, 1954.
- CARBALLO, Emmanuel, *Historia de las Letras Mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, 1991.
- CARPENTIER, Alejo, Emir Rodríguez Monegal, Seymour Mentor, *et. al.*, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Monte Avila Editores, Caracas, 1984.
- CAZCARRA, Eduardo, *Teoría de la novela*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- COLLINGWOOD, R.J., *The Idea of History*. Clarendon Press, Oxford, 1946.

- , *Idea de la Historia*, trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- COMTE, Augusto, *Curso de filosofía positivista*, trad. Francisco Larroyo. Porrúa, México, 1978.
- CUEVA, Agustín, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Planeta, Quito, 1993.
- CHEVREL, Yves y Pierre Brunnel, *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Verica Núñez. Siglo XXI Editores, México, 1995.
- DIAZ COVARRUBIAS, Juan, *Gil Gómez, el Insurgente, o la hija del médico*. Porrúa, México, 1991 (Edición original en 1858).
- DEROZIER, Albert, *Les genres et l'histoire, XVIIIe, XIXe siècles* v. 8. Belles Lettres, Paris, 1977.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, trad. Ricardo Anaya. Planeta, México, 1983.
- ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Alianza, Madrid, 1996.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, trad. Gregorio Ortiz y Jaime González Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores, México, 1982.
- GERBI, Antonello, *La disputa del nuevo mundo*, trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*. Ediciones El Caballito, México, 1982.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Católicas de Valparaíso, Santiago de Chile, 1973.
- , "La novela hispanoamericana colonial" en Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana* vol. 2. Cátedra, Madrid, 1992.
- GONZALEZ, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*. Botas, México, 1951.
- GOMEZ LOPEZ, Luis, *Maximiliano y Carlota*. Ediciones El Caballito, México, 1986.
- GONZALEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Porrúa, México, 1982 (Primera edición en 1928).
- GONZALEZ STEPHAN, Beatriz, *Historia de la historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- GOOCH, George P. *Historia e historiadores en el siglo XIX*, trad. Ernestina de Champurcín y Ramón Iglesia. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- GOSSMAN, Lionel, *Between history and literature*. Harvard University Press, Cambridge (MA), 1990.
- GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*. Ediciones El Caballito, México, 1982.
- HAGUERTY, Georg, *Gothic fiction, gothic form*. Pensilvania State University Press, Pensilvania, 1989.
- HEGEL, Federico, *Filosofía de la historia*, trad. Eloy Terron.. Porrúa, México, 1982.
- HUGSON, Louis, *From biography to history: the historical imagination and american fiction*. University Press of Virginia, Charlottesville (VA), 1988.
- IGUINIZ, Juan B., *Bibliografía biográfica mexicana*. UNAM, México, 1969.
- JAMME, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, trad. Wolfgang J. Wegscheider. Paidós, Barcelona, 1999.

- JIMENEZ RUEDA, Julio, *Las letras mexicanas en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (Primera edición en 1919).
- KRAUZE, Enrique, *La biografía del poder* 8 vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- LAGOS POPE, María Inés, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Ediciones Cuarto Propio, Chile, 1996.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas*, trad. José Rosa. Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- LOTMAN, Juri, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert. Istmo, Madrid, 1979.
- , *Semiótica de la cultura*, trad. Nieves Méndez. Cátedra, Madrid, 1986.
- LUKACS, Georg, *La novela histórica*, trad. Jasmin Reuter. Era, México, 1965.
- , *Estética*, 4 vols., trad. Jasmin Reuter. Grijalbo, México, 1977.
- , *Teoría de la novela. El alma y las formas*, trad. Jasmin Reuter. Grijalbo, México, 1979.
- MIGNOLO, Walter, "Cartas, crónicas y relaciones". En Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol I. Cátedra, Madrid, 1992.
- MILLER BUDIK, E., *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition*. Yale University Press, New Haven, 1989.
- MONSIVAIS, Carlos, *A ustedes les consta*. Era, México, 1990.
- MORAÑA, Mabel (comp.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*. UNR Editora, Rosario, 1994.
- NAVARRETE ORTA, Luis, *Literatura e ideas en la historia hispanoamericana*. Lagoven, Caracas, 1991.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura*, trad. Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- OREL, Harold, *The historical novel from Scott to Sabatini: changing attitudes toward a history genre. 1814-1920*. Mac Millan Press, New York, 1995.
- OSEGUERA DE CHAVEZ, Eva Lydia, *Historia de la literatura mexicana, siglo XIX*. Alhambra, México, 1990.
- PACHECO, José Emilio y Carlos Monsivais (comps.), *El ensayo mexicano. Siglos XIX y XX*. Promexa, México, 1991.
- , "Prólogo" a *La novela histórica*. Promexa, México, 1991.
- Perucho, nieto de Periquillo. Premia/INBA, Puebla, 1986 (Colección "La matraca"; publicación original en el folletín del periódico *El mundo*).
- PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América Latina*. Gredos, Madrid, 1982.
- RAMA, Carlos, *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*. Nova, Buenos Aires, 1970.
- RAMA, Angel, *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hannover, 1982.
- , *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, México, 1990.
- READ, John Loyd, *The mexican historical novel*. Rusel & Rusell, New York, 1974 (Primera edición en 1939).
- ROA BARCENA, José María, "Prólogo" a Lord Byron, *Mazzeppa*, trad. José Ma. Bárcena. Premia, Puebla, 1981.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José y John Brushwood, *Breve historia de la novela mexicana*. Ediciones Andrea, México, 1959.

- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.), *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- (comp.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Universidad Nacional autónoma de México, México, 1996.
- SAINZ DE ROBLES, Fernando, *Diccionario de literatura*. Aguilar, México, 1978.
- SEGRE, Cessare, *Principios de análisis del texto literario*, trad. Joseph Pujol y Jem Cabanes. Crítica, Barcelona, 1985.
- SEMO, Enrique, *Historia del capitalismo en México*,. Era, México, 1984.
- SIERRA O'REILLY, Justo, *La hija del judío* 2 vols. Porrúa, México, 1982 (Colección "Escritores Mexicanos").
- SCHMITT, Marlène, "Filiation(s) dans *La hija del judío*, premier roman-feuilleton mexicain", en *América* 19 (1997). Presses de la Sorbonne nouvelle, París.
- TAYLOR, Kathy, *The new narrative of México: subversions of history in mexican fiction*. Associated University Press, New Jersey, 1994.
- TOLA, José, *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*. Universidad de Colima, Colima, 1987.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nothol. Siglo XXI Editores, México, 1990.
- URBINA, Luis G., *La vida literaria en México*. Porrúa, México, 1990 (Primera edición en 1910).
- VOGELEY, Nancy, "Intertextuality and nineteenth century naturalism: *Perucho, nieto de periquillo*" en *Boullletin of hispanic studies* 4 (1994).
- VOLOSHINOV, Valentin, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Rosa María Russovich. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- WARNER, Ralph, *Historia de la novela mexicana del siglo XIX*. Ediciones Botas, México, 1952.
- WELLEK, Rene, *Periods and Movements in Literary History*. The State University of Iowa, s.l., s.f.
- , *Períodos y movimientos en historia literaria*, trad. Jaime Rodríguez. Itsmo, Madrid, 1990.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria*, trad. Luis Robles del Moral. Fondo de Cultura Económica. México, 1992.
- , *La forma del contenido*, trad. Ricardo Rodríguez. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- WRIGTH, Andrew H., *Fictional discourse and historical space*. Mac Millan Press, Basingstoke, 1987.
- ZARCO, Francisco, *Escritos Literarios*. Porrúa, México, 1980.