



LA LENGUA LITERARIA
MEXICANA: de la
Independencia a la Revolución
(1816-1920)

Rafael Olea Franco

EL COLEGIO DE MÉXICO

LA LENGUA LITERARIA MEXICANA:
DE LA INDEPENDENCIA A LA REVOLUCIÓN (1816-1920)

SERIE LITERATURA MEXICANA
XIX

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA LENGUA LITERARIA MEXICANA:
DE LA INDEPENDENCIA
A LA REVOLUCIÓN (1816-1920)

Rafael Olea Franco



EL COLEGIO DE MÉXICO

M863.009

Ol4511

Olea Franco, Rafael

La lengua literaria mexicana : de la Independencia a la Revolución
(1816-1920) / Rafael Olea Franco. — 1a ed. — Ciudad de México, México :
El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2019.

257 p. ; 22 cm. — (Serie Literatura Mexicana ; 19).

Incluye bibliografía.

ISBN 978-607-628-923-5

1. Novela mexicana – Siglo XIX – Historia y crítica. 2. Novela mexicana
— Siglo XX – Historia y crítica. 3. Español — México — Estilo – Historia —
Siglo XIX. 4. Español — México — Estilo — Historia — Siglo XX. I. t. II.
Ser.

La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)

Rafael Olea Franco

Primera edición, septiembre de 2019

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Carretera Picacho Ajusco núm. 20

Ampliación Fuentes del Pedregal

Alcaldía Tlalpan

14110, Ciudad de México, México

www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-923-5

Impreso y hecho en México

A la memoria de la persona más generosa que he conocido: mi hermano Pedro (junto con mi madre, la mejor y más noble parte de mi familia)

... si un pueblo tiene derecho para establecer lo que mejor le plazca sobre sus creencias, sobre sus instituciones, sobre sus costumbres, es el colmo del ridículo, por no decir otra cosa, pretender que no tenga este derecho sobre los usos de su pronunciación.

Melchor Ocampo, *Idiotismos hispano-mexicanos* (1844)

ÍNDICE

NOTA DE PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN.....	17
<i>EL PERIQUILLO SARNIENTO</i> (1816-1831)	27
<i>ASTUCIA</i> (1865-1866)	69
<i>LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO</i> (1888-1891).....	101
<i>SANTA</i> (1903)	135
<i>LOS DE ABAJO</i> (1915-1920).....	165
BREVE CONCLUSIÓN	239
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	245

NOTA DE PRESENTACIÓN

A fines de abril y principios de mayo de 1951 se celebró, convocado por México, el Primer Congreso de Academias de la Lengua Española, con la presencia de delegados de diferentes Academias de la Lengua, a excepción de la proveniente de España. En principio, esta representación había aceptado asistir al Congreso en la Ciudad de México, pero pocas semanas antes del inicio, canceló su participación. Martín Luis Guzmán evocó en un posterior ensayo que uno de los delegados, Julio Casares, entonces secretario de la Real Academia Española (RAE), sólo explicó haber recibido indicaciones de la “Superioridad” que impedían a la comitiva española prevista viajar a Hispanoamérica. Pocas semanas después, el ministro de Educación de España aclaró que el gobierno de Franco había impuesto una condición para la asistencia de su país: la ruptura de las relaciones entre el gobierno mexicano y la representación diplomática de la República Española, la cual estaba activa en México desde 1939, gracias a la hospitalidad del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas y del pueblo mexicano.

Al comentar esta situación, Guzmán enfatizó que las razones aducidas para la cancelación eran ajenas a las normas que debían regir los nexos entre las academias de la lengua, pues se trataba de cuestiones políticas. Por ello, recordó a los participantes al Congreso que las bases para la formación de las Academias Correspondientes, emitidas por la RAE el 24 de noviembre de 1870, establecían que los vínculos particulares entre ellas serían independientes de las relaciones diplomáticas entre los respectivos gobiernos; es decir, en los orígenes de estas instituciones se consideraba que la lengua debería ser un lazo de unidad, más allá de coyunturales situaciones políticas conflictivas.

En particular, Guzmán lamentó la ausencia de sus colegas españoles, porque durante las sesiones del Congreso, con la participación de 22

países (incluyendo delegados de Filipinas y de Estados Unidos), él desempeñó una enjundiosa actividad a favor de una causa que, al editar en 1959 los textos presentados por él para su discusión por los delegados en 1951, recordaba así:

...bajo el rubro común de “Batalla por la autonomía”, hacen un todo, lógica y estrechamente concatenados, los dos discursos mayores que dije en el Primer Congreso de Academias de la Lengua Española —reunido en la ciudad de México a fines de abril y principios de mayo de 1951—, las palabras que dirigí a quienes por aquellos días me agasajaron en consideración de mi labor como delegado al Congreso, y un comentario relativo a las antecedencias y consecuencias de esos tres discursos, representativos de la lucha que hube de entablar para que desapareciesen las condiciones de colonialismo que normaban los lazos de la Academia Mexicana con la Real Academia Española (Guzmán 1984: I, 929).

El colonialismo al que él se refiere es, sobre todo, de carácter lingüístico, pero, en última instancia, incide más en las relaciones institucionales entre las Academias que en el uso de la lengua de los millones de hablantes del español a los dos lados del Atlántico, quienes se siguieron y siguen rigiendo por sus costumbres lingüísticas. En cierta medida, el proyecto emprendido por Guzmán tuvo éxito muchos años después, cuando la denominación de la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la Española cambió, en 2001, por el de Academia Mexicana de la Lengua. Al mismo tiempo, se modificaron los métodos para la elaboración del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (en lo sucesivo *DLE*), de tal modo que hoy todas las Academias tienen voz y voto (aunque no siempre éstos son decisivos para incluir en el Diccionario un registro u otro).

La batalla por la autonomía mencionada por este escritor es de carácter institucional y relativamente reciente. En verdad la lucha (si así puede llamársele, pues muchas veces es inconsciente) de los hablantes comunes

es tan antigua como la llegada de los españoles a lo que después sería la América Hispana. Incluso se produjo de modo natural, con la presencia de los primeros viajeros españoles (exploradores, adelantados, conquistadores), quienes en estas latitudes tuvieron que enfrentarse a realidades desconocidas, las cuales no sabían cómo denominar. Por ello surgió la necesidad inmediata de conocer y aceptar muchas voces usadas por los diversos pueblos americanos que ahora llamamos indígenas o autóctonos, los cuales poseían una multiplicidad de lenguas que aún se conserva, pese a la pavorosa desaparición —en ocasiones más forzada que natural— de muchas de ellas.

En lo que hoy es el territorio de México, la lengua española entró de inmediato en contacto con otros idiomas, entre ellos, destacadamente, el maya y el náhuatl. Conviene recordar, por ejemplo, que cuando en 1519 Hernán Cortés y su ejército arribaron al territorio de lo que hoy es Yucatán, se enteraron de que desde varios años antes, vivían en esa zona dos españoles: Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, cuya llegada había sido más bien fortuita, como resultado del desastroso naufragio de una expedición salida de Darién en 1511, en ruta de regreso a Cuba. El primero podría ser considerado como el fundador (involuntario) del mestizaje, pues se casó con una mujer indígena, con la que procreó varios hijos; su enraizamiento fue tal, que en 1519 acabó combatiendo a las huestes de Hernán Cortés, así como antes se había enfrentado a varias expediciones españolas (gesta representada, por cierto, en varias obras literarias). En cambio, Jerónimo de Aguilar, con profesión previa de sacerdote, se sumó de inmediato a las fuerzas españolas, a las que resultó de gran utilidad por su conocimiento de la lengua maya; así, Cortés pudo servirse de dos traductores: la indígena a quien llamaron “Malinche” (aunque más bien debería ser algo semejante a “Malintzin”), quien traducía entre el náhuatl y el maya, y Jerónimo de Aguilar, quien trasladaba de esta última lengua al castellano.

Ahora bien, si cualquier lengua está en constante evolución en su propio territorio, sin duda este proceso se acelera cuando se pone en contacto

con otras lenguas y, sobre todo, cuando es manejada por otros usuarios. En México, el español entró en un largo y lento proceso de asimilación, adopción y modificación, influido tanto por medios civiles e institucionales como militares. Este ensayo desea examinar, desde la literatura, uno de los períodos nodales de este dilatado proceso: los usos literarios de la lengua en el crucial lapso que va desde los inicios del siglo XIX hasta principios del XX, el cual coincide con el proceso de la Independencia y con la Revolución; en esta etapa se forjó el México del siglo XX, tanto en sus aspectos sociales como en los lingüísticos.

Aunque quizá sea innecesario, deseo precisar que mi objeto de estudio es la literatura de este período generada dentro de lo que, *grosso modo*, podría denominarse cultura letrada. Por ello están fuera de los límites de este trabajo las expresiones de estricto carácter popular, sobre todo orales, por desgracia tan insuficientemente estudiadas en lo que respecta a esa época, en gran medida por la falta de documentación y de medios de registro verbal. Esta carencia hace más valiosos todavía los testimonios literarios, en particular los generados a partir de una intención artística adscrita a las diversas corrientes del realismo. Las novelas aquí examinadas (de Fernández de Lizardi, Inclán, Payno, Gamboa y Azuela) son apenas una muestra (representativa, espero) del lento y paulatino proceso mediante el cual se forjó una lengua que ahora podemos denominar “mexicana”. Aclaro que el espacio dedicado a cada una de ellas depende de su relación con los objetivos de este trabajo, no de su valor literario (todas ellas merecerían libros completos). Como la lengua literaria aparece siempre dentro de una particular estructura artística, también ha sido necesario referirse a ella en cada caso, así como a los narradores y personajes contruidos por los escritores. En las páginas que siguen, intentaré entretrejer el examen de la lengua usada en las obras literarias, con la descripción de diversos aspectos estéticos de éstas, imprescindibles para comprender las particularidades de la lengua que representan ficcionalmente.

INTRODUCCIÓN

Como se sabe, a partir de 1810 se iniciaron en la América Hispana diversos movimientos independentistas que eventualmente culminaron con la emancipación de las antiguas colonias españolas. En el fondo, la autonomía política fue tan sólo el inicio de un extendido y casi inacabable proceso hacia la constitución de los Estados nacionales hispanoamericanos (en México, apenas a partir de 1867, con la República Restaurada). Según establecieron Stanley y Barbara Stein desde el título mismo de su libro, la tarea más apremiante de las emergentes naciones consistió en librarse de lo que ellos denominaron “la herencia colonial” (Stein 1970). En efecto, aunque muchos pensadores independentistas compartían la utópica creencia de que bastaba con obtener la soberanía política para poder forjar de inmediato una nación, la dolorosa experiencia histórica, que transitó por dilatadas y sangrientas guerras civiles, demostró de inmediato la falsedad de esa ilusoria idea.

En el ámbito de la lengua, la situación no era muy distinta. Las élites criollas que concibieron y dirigieron los movimientos en busca de autonomía habían sido educadas dentro de la tradición peninsular, la cual implicaba, en primer lugar, la adquisición y el uso de la lengua española. Esto propició una actitud ambivalente entre los liberales, quienes juzgaron de forma positiva esa herencia verbal, pero también intentaron separarse de ella, según se percibe en estas palabras expresadas en 1846 por el romántico argentino Esteban Echeverría: “El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de la España, porque es realmente precioso, es el del *idioma*; pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir, de emancipación” (Echeverría 1944: 118). Ese mismo sentido emancipador de la lengua está presente en el epígrafe que preside este trabajo, extraído de un texto de 1844 escrito por

el mexicano Melchor Ocampo, quien elabora una directa relación de consecuencia: si, en el ejercicio de su libertad, un pueblo tiene el derecho de escoger sus propios modos de organización política, entonces también debe tener la potestad de establecer sus formas particulares de expresión.¹

En el fondo, la aquiescencia de los liberales para recibir ese legado verbal no era un acto voluntario, sino una necesidad derivada de una dolorosa paradoja: la anhelada independencia respecto de España debía construirse usando el instrumento lingüístico que ella misma había proporcionado (o, en su caso, impuesto) a todos los intelectuales, criollos en su inmensa mayoría (obviamente, la población de origen indígena, usuaria de las lenguas autóctonas, estaba marginada de las discusiones sobre la definición nacional, por ser éste un campo exclusivo de la cultura letrada).² Quizá por ello mismo algunos liberales no sólo rechazaron con

¹ Debo mencionar, así sea tangencialmente, que la lista de más de 900 voces compilada por Melchor Ocampo bajo el título de *Idiotismos hispano-mexicanos* constituiría, en orden cronológico, el tercer diccionario de mexicanismos (si es que aceptamos este término para referirnos a las compilaciones de esa época). Concebido en principio como un suplemento del *Diccionario de la Real Academia Española*, en este vocabulario él registra diversos usos peculiares de algunas expresiones en México, a las cuales de hecho adjudica la idiosincrasia de una lengua: “En los idiotismos especialmente consisten las bellezas y particularidades más delicadas de las lenguas, y son la parte más difícil de aprenderse” (Ocampo 1978: 83). Por su aparente intención peyorativa, el término “idiotismos” puede desconcertar al lector actual; sin embargo, remite a la tercera acepción de la palabra registrada en el diccionario: “Giro o expresión propio de una lengua que no se ajusta a las reglas gramaticales” (*DLE*). Como indica el *DLE*, las palabras “idiotismo”, “idioma” e “idiota” poseen raíces griegas parecidas, pero con derivaciones distintas: Idiotismo: (Del lat. *idiotismus*, y éste del gr. *ἰδιωτισμός*, lenguaje ordinario o vulgar). Idioma: (Del lat. *idiōma*, y éste del gr. *ἰδίωμα*, propiedad privada). Idiota: (Del lat. *idiōta*, y éste del gr. *ἰδιώτης*).

² En su seminal libro *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama realiza un espléndido recorrido por la primacía de la cultura letrada en la historia de Hispanoamérica. Él muestra cómo los proyectos de nación ensayados en esta zona se han manifestado casi siempre con los recursos propios de la cultura letrada, de cuyo manejo han carecido los grupos marginados que, no obstante, pueden poseer su propio proyecto de nación, el cual se expresa sobre todo por medio de la oralidad.

vehemencia la pregonada superioridad verbal de la metrópoli, sino que incluso llegaron al extremo de calificar como traidores a quienes requerían la sanción española; así, en 1837 Juan Bautista Alberdi sentenciaba, en una clara actitud ideológica: “Los americanos, pues, que en punto a la legitimidad del estilo invocan la sanción española, despojan a la patria de una faz de su soberanía: cometen una especie de alta traición” (Alberdi 1886: 132).³

En cuanto a la literatura, la reivindicación ideológica de todo aquello que los criollos consideraban propio de su terruño, debía entonces efectuarse usando las formas verbales heredadas de la tradición española. Un caso emblemático de esto es el poema “La agricultura de la zona tórrida”, redactado en 1826 por Andrés Bello (cito los versos por la edición de 1993: 25-33). Si, por un lado, la actitud reivindicatoria del venezolano lo inducía a enaltecer la América Hispana mediante la descripción poética de toda la riqueza de esta área, por otro, la carencia de modelos literarios propios lo obligaba a usar géneros “prestados”: la intención de la oda y la forma de la silva. En su estructura global, el poema de Bello está regido por una actitud hiperbólica en la que pululan las comparaciones; por ejemplo, para exaltar la caña americana, se denigra la miel:

tú das la caña hermosa,
de do la miel se acendra,
por quien desdeña el mundo los panales
(vv. 18-20).

De acuerdo con este esquema, el escritor contrasta elementos de la realidad americana con diversos referentes occidentales (y, más

³ Una coherente explicación de este punto se encuentra en Guitarte 1991. Califico este tipo de actitudes como “ideológicas” porque no representaban necesariamente una verdadera conciencia lingüística, según ilustra el propio caso de Alberdi, en cuyos manuscritos se perciben usos lingüísticos más bien castizos.

específicamente, europeos). Pero como su visión parte de la misma cultura de la cual desea distanciarse, esto implica, con una ironía involuntaria, que todo su discurso poético se elabore desde una perspectiva basada en conceptos “ajenos” (es decir, no americanos). De este modo, desfilan por su silva diferentes productos agrícolas, no todos originarios del continente, pero por lo menos aclimatados a esta tierra: la piña (denominada ananás en el texto), la yuca, el maíz, los nopales, el banano (cuyo ejemplo, por cierto, le sirve para alabar la fertilidad de estas tierras, que según él casi prescinden del esfuerzo de la mano del hombre para prodigar sus frutos, idea que se convirtió en un lugar común). En todo momento, el yo lírico del poema reitera que debe mediar distancia entre la madre patria y las antiguas colonias, e incluso solicita, en una propuesta con un fuerte tinte ideológico, practicar un olvido que sólo puede ser retórico:

la manzana y la pera
 en la fresca montaña
 el cielo olviden de su madre España
 (vv. 215-217).

En esta fragmentaria e insuficiente descripción del texto, he dejado de lado varios temas, entre ellos su uso del tópico alusivo a las excelencias espirituales del campo *versus* la corrupción material citadina, o su llamado a la concordia para restañar las heridas de las guerras de independencia (“Saciadas duermen ya de sangre ibera / las sombras de Atahualpa y Moctezuma”, vv. 310-311), puesto que la paz es indispensable para que la agricultura de la zona tórrida alcance plenitud. Para los propósitos de este ensayo, conviene más detenerse en dos elementos verbales del poema de Bello. Primero, en la renuencia del autor a incluir los nombres comunes de algunos productos agrícolas, decisión que incluso lo induce a referirse al cacao con la complicada palabra de su designación científica: “teobroma”. En segundo lugar, en la versificación, la cual se compone desde

un casticismo pleno que relega las inflexiones hispanoamericanas, pues el poeta rima siempre de acuerdo con la pronunciación peninsular (“vicios-ejercicios”, “danza-esperanza”, “hoces-vozes”, “montaraces-haces”, “alcanza-esperanza”, “cabeza-llaneza”); desde tiempo atrás, muchos poetas hispanoamericanos construían sus rimas igualando la pronunciación de la “s”, la “c” y la “z”.⁴

En México, Ignacio Rodríguez Galván expresó, en su “Profecía de Guatimoc” (fecha en septiembre de 1839), el dolor por la pérdida de la lengua autóctona, sustituida por el español. En este poema, luego de describir el ambiente nocturno de Chapultepec en un tono romántico, el yo lírico se topa con el fantasma de Guatimocztin, es decir, Cuauhtémoc, como lo escribimos ahora. Logra reconocerlo por su vestimenta lujosa (cetro y penacho) y por sus antiguas armas de guerra (maza y arco), así como por las huellas que han dejado en su cuerpo (en particular, las plantas de sus pies) los tormentos que le infligió Hernán Cortés:

¡Qué horror!... entre las nieblas se descubren
 Llenas de sangre sus tostadas plantas
 En carbón convertidas, aun se mira
 Bajo sus pies brillar la viva lumbre;
 Grillos, esposas, y cadenas duras
 Visten su cuerpo, y acerado anillo
 Oprime su cintura, y para colmo
 De dolor, un dogal su cuello aprieta.
 “Reconozco, exclamé, sí, reconozco
 La mano de Cortés bárbaro y crudo”.
 (Rodríguez Galván 1994: 121).

⁴ Como éste no es un libro de lingüística sino de literatura, usaré expresiones más fácilmente comprensibles para un lector general. Por ello, no acudiré al alfabeto fonético internacional (el cual, además, no manejo).

Una vez que reconoce a su interlocutor, el yo lírico confiesa a Guatimocztin que se siente indigno de que su voz lo halague o siquiera de mirarlo, por lo que le aconseja huir de él; sin embargo, ese héroe trágico se niega a ello:

Noble varón, Guatimocztin valiente,
 Indigno soy de que tu voz me halague,
 Indigno soy de contemplar tu frente.
 “Huye de mí”. — “No tal”, él me responde;
 Y su voz parecía
 Que del sepulcro lóbrego salía.
 — “Háblame, continuó, pero en la lengua
 Del gran Nezahualcóyotl”.
 Bajé la frente y respondí: “La ignoro”.
 El rey gimió en su corazón: “Oh mengua
 Oh vergüenza”, gritó. Rugó las cejas,
 Y en sus ojos brilló súbito lloro.
 (p. 122).

Rodríguez Galván resuelve así el problema de la lengua en que ellos podrían comunicarse, lo cual justifica que el diálogo fluya libremente en español (un ser humano debe aprender una lengua; en cambio, un fantasma puede manejar cualquier idioma sin problema). Aunque el yo lírico inclina la frente, en señal de vergüenza por su desconocimiento del náhuatl, el poema demuestra la voluntad autoral por insertarse, desde México, en la literatura en lengua española (pese a su dura versificación).

Como es lógico, las posturas respecto de la multiplicidad de las lenguas en el México decimonónico no son coincidentes. Un solo ejemplo bastará para mostrarlo. A diferencia de Rodríguez Galván, José Justo Gómez de la Cortina, conocido como el Conde de la Cortina, en su compilación de trabajos ajenos titulada *Diccionario de Sinónimos*

(1845), aboga por buscar la unidad dentro de la diversidad, desde una postura que enfatiza la primacía de la lengua española traída del otro lado del Atlántico:

Si en todas las naciones es importante y necesario el estudio de los *sinónimos* de sus lenguas respectivas, entre nosotros es todavía de mayor y más forzosa necesidad; porque vemos la decadencia y perdición a que nuestra incuria ha dejado llegar la lengua de nuestros mayores, la lengua más rica de cuantas hoy se hablan en el universo, las más rica en número de voces, en diversidad de terminaciones, en variedad de acentos, en inflexiones y giros, en modismos y propiedades; la lengua, en fin, que, en opinión de Carlos V, era la más propia para hablar a Dios (Gómez de la Cortina 1845: vii-viii).

Siempre me han sorprendido las aseveraciones absolutas: ¿acaso hay alguien que conozca todas las lenguas del mundo como para compararlas? Cada sistema lingüístico es autosuficiente y tiene el número de voces, terminaciones o acentos que son necesarios para la comunicación entre sí de sus hablantes. En cuanto a Dios, me temo que los seres humanos no saben nada sobre sus preferencias idiomáticas, además de que podría entender cualquier lengua. En fin, el Conde de la Cortina parece abogar por una lengua sin cambios a partir de su origen. En cuanto a qué modalidad es más apropiada, él enuncia el concepto del “buen uso”, que identifica con el habla de las personas cultas, ya sea por convencimiento personal (mediante el estudio, la observación y el conocimiento de los mecanismos de la lengua) o por imitación (siguiendo el ejemplo de los primeros); en sus palabras: De estos principios se deduce naturalmente que el buen uso es “«el modo de hablar adoptado por la mayor parte de los autores, y de los eruditos más acreditados»” (p. ix). Es decir, algo cercano a lo que hoy llamaríamos la norma culta. Para él, el “buen uso” se opone al vulgo, que acude a las palabras sin reflexionar sobre ellas, y menos aún sin pensar en que

“pueden menoscabar la pureza del idioma” (*idem*). En suma, una postura normativa de la lengua.⁵

Aunque el campo de las gramáticas está fuera de los objetivos de este ensayo, menciono también que en 1868 —al siguiente año del arranque en México de la República Restaurada, luego de la conclusión del dominio de Maximiliano (1864-1867), autonombado emperador de México—, Nicolás Pizarro publicó un *Compendio de gramática de la lengua española*, cuyo subtítulo aclaraba “según se habla en México”. Con base en una perspectiva desembozadamente nacionalista, pero en la cual se percibe también una fina sensibilidad lingüística, Pizarro estaba convencido de que: “Seguir a la Academia servilmente sería condenar a la juventud al atraso de una doctrina incompleta, en materia tan variable por el uso como es el idioma, especialmente en regiones como la nuestra, en que va formándose inevitablemente un lenguaje propio e independiente del de los puristas de Madrid” (Pizarro 2005: 315). Sin duda, para Pizarro el Conde de la Cortina sería uno de esos “puristas de Madrid”.

Ahora bien, los usos verbales de Bello en “La agricultura de la zona tórrida”, que en cierta medida contradicen su intención “americanista”, presagiaban la postura que él asumiría como lingüista en su *Gramática de la lengua castellana* (1847), en donde advirtió sobre lo que para él era un ominoso riesgo: la posibilidad de que el español de América se escindiera en lenguas diferenciadas, tal como sucedió con el latín a la caída del Imperio Romano. Este punto motivó una de las polémicas centrales del siglo XIX en Hispanoamérica, cuya primera escaramuza tuvo como protagonistas al propio Bello y al argentino Domingo Faustino Sarmiento; entre otros puntos de divergencia, mientras el primero abogaba por que en América se siguieran a cabalidad las normas lingüísticas tradicionales, el segundo aspiraba a que se sumaran al español general las inflexiones

⁵ La palabra “norma” alude tanto a lo regular o habitual (lo “normal”) como a lo que se desea imponer como una regla o modelo; aquí se usa en este segundo sentido (véase Lara 2018).

particulares de cada región (véase un didáctico resumen de esta polémica en Torrejón 1991).

Hacia finales del siglo, se produjo una segunda etapa de esta polémica, ahora protagonizada por el lingüista colombiano Rufino José Cuervo y el escritor español Juan Valera (un estudio minucioso de esta disputa intelectual se encuentra en Valle 2000). En la carta-prólogo al poema *Nastasio* (1899) de Francisco Soto y Calvo, Cuervo se detuvo con curiosidad en la presencia de una sección: el glosario de términos regionales con que cerraba la obra; este rasgo singular lo indujo a concluir que, luego de un período de intereses comunes entre las naciones apenas emancipadas, la lengua española hablada en cada zona se diferenciaba cada vez más, aunque no en todos los ámbitos: “Hoy sin dificultad y con deleite leemos las obras de los escritores americanos sobre historia, literatura, filosofía; pero en llegando a lo familiar o local, necesitamos glosarios. Estamos pues en vísperas (que en las vidas de los pueblos pueden ser bien largas) de quedar separados, como lo quedaron las hijas del Imperio Romano...” (Cuervo 1947: 36). El cauteloso pronóstico de Cuervo, que con descuidada frecuencia ha sido exagerado por sus intérpretes y detractores, suscitó la reacción inmediata de Valera, quien combatió la hipótesis de que el castellano se dividiría en varias lenguas, según expuso en el artículo “Sobre la duración del habla castellana” (*El Imparcial*, Madrid, 24 de septiembre de 1900; también reproducido en su reseña de *Nastasio* del 2 de diciembre de 1900 para *La Nación* de Buenos Aires); en el fondo, la postura de Valera, quien carecía de argumentos lingüísticos sólidos, se fundaba en su empeño por erigir una reivindicación ideológica de España, luego de la debacle de 1898 sufrida por el otrora orgulloso imperio español, que sucumbió frente al poderío militar y económico de Estados Unidos. Por su parte, Cuervo, dotado y productivo filólogo, respondió con el docto y extenso artículo “El castellano en América” (publicado en el *Bulletin Hispanique* en 1901), donde mostró, mediante ejemplos lingüísticos, cómo había evolucionado el español; al final, él reiteraba su seguridad de que existía el riesgo de que

la lengua española se dividiera, pues ya no poseía los mismos elementos que antes le imprimían cohesión.⁶

Considero que estos ilustrativos ejemplos sudamericanos serán útiles, por contraste, para marcar tanto sus similitudes como sus notables diferencias respecto del ámbito cultural mexicano, el cual recorreré mediante el examen de unos cuantos textos literarios. Por obvias razones de espacio, los casos a los que acudo son esporádicos e intermitentes; su intención es sólo señalar algunas líneas generales del largo proceso que implicó la delimitación de una lengua literaria desde la cultura letrada.

⁶ Que yo sepa, todavía no contamos con estudios detallados que nos permitan contrastar, con nítidos datos lingüísticos, las variedades dialectales asumidas por el español en Hispanoamérica en esa época. Sin embargo, no parece difícil sumarse al contundente juicio emitido a mediados del siglo xx por Ángel Rosenblat, respecto de la diversidad del español en esa región en la época del inicio de los movimientos emancipadores: “Yo me inclino a creer que esa unidad es mayor hoy que en 1810, cuando grandes porciones del continente vivían apartadas hasta de sus propias capitales” (Rosenblat 1962: 47).

EL PERIQUILLO SARNIENTO
(1816-1831)

El primer y representativo caso decimonónico mexicano que he escogido es un espléndido testimonio, en todos los niveles (socioeconómicos y culturales), de los cambios generados por el proceso de transformación de lo que fue la Nueva España a lo que sería el México independiente: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. Los tres primeros tomos de esta obra se difundieron por entregas de febrero a julio de 1816, amparados bajo el seudónimo de “El Pensador Mexicano” (nombre también del periódico publicado por él desde 1811). Sin embargo, la inmediata censura impidió su continuación y conclusión, la cual culminó hasta 1830-1831, cuando se difundieron los cinco tomos totales. Así pues, el inicio de la publicación de la obra se produjo en el proceso de Independencia emprendido por la todavía Nueva España y terminó en una nueva nación: México, cuya acta de Independencia se firmó el 28 de septiembre de 1821.

El Periquillo Sarniento tuvo finalmente cinco tomos (reproducidos en la edición moderna en dos volúmenes por la cual cito).¹ Los tres primeros, con doce capítulos cada uno, se difundieron en 1816 (el I, de febrero a marzo; el II, entre abril y mayo, y el III, de junio a julio). La edición de 1825 se proponía ser la primera completa, con cuatro tomos, además de anunciarse como revisada por el autor (véase Spell 1963); sin embargo, sólo se alcanzó a publicar un volumen, con los doce primeros capítulos originales,

¹ Uso aquí la edición en dos volúmenes de la UNAM, preparada por Felipe Reyes. Corresponden a los números VIII y IX de las *Obras* de Fernández de Lizardi, a los cuales me referiré, respectivamente, como I y II; el primero reproduce los dos primeros tomos de *El Periquillo*; el segundo, los tres restantes.

corregidos por el autor. Esta edición es importante desde otra perspectiva, porque ya sin las presiones de la corona española, Lizardi reprodujo su solicitud del 3 de octubre de 1816 para que entonces se le autorizara la impresión del cuarto tomo de su historia, tal como se le habían aprobado los tres primeros; según la respuesta negativa para ello, firmada el 19 de octubre de 1816 por el censor Felipe Martínez, el capítulo donde se habla de la esclavitud de los negros era “inoportuno, perjudicial en las circunstancias e impolítico por dirigirse contra un comercio permitido por el rey” (t. II, 208). Esto motivó que el 29 de noviembre de ese año, alguien anotara en el manuscrito: “No siendo necesaria la impresión de este papel, archívese el original y hágase saber al autor que no ha lugar a la impresión que solicita” (t. II, 208). Reyes Palacios, el editor moderno de la obra, especula que esta última inscripción, rubricada pero sin nombre, pudo haber sido del propio virrey, Juan Ruiz de Apodaca, quien había llegado a la Nueva España a principios de septiembre de 1816 para sustituir al anterior virrey, Félix María Calleja. Esta segunda edición incluyó también una dedicatoria al entonces presidente Guadalupe Victoria, a quien Lizardi agradecía haberlo auxiliado con el papel necesario para la impresión; quizá esto explique también por qué sólo hubo un único volumen: la escasez del papel pudo haber impedido darle continuidad al proyecto editorial en cuatro volúmenes.

La tercera edición, publicada en 1830-1831 por la imprenta de Mariano Galván Rivera, es la primera completa, con los cinco tomos que ahora conocemos: tomos I-IV, 1830; tomo V, 1831. Como el tomo I respeta las variantes textuales de la edición de 1825, es obvio que partió de ésta; sin embargo, también se introdujeron nuevas variantes, no todas ellas acordes con el estilo previo, lo cual no es raro, porque se trata de una obra póstuma (Fernández de Lizardi, nacido en 1776, había muerto en 1827). Esta tercera edición, supuestamente preparada con base en un manuscrito dejado por Lizardi, completó por fin la trama de la novela, mediante los tomos IV y V; al menos se puede asegurar que estos dos últimos tomos, inéditos, debieron haber partido de algún manuscrito.

La cuarta edición, de 1842, fue preparada por Mariano Galván Rivera (en su calidad de “propietario” de la obra desde la tercera edición) e impresa por Vicente García Torres. La mayoría de las versiones modernas se han basado en esta edición, donde se movieron algunos capítulos a otro tomo. Galván Rivera asume la responsabilidad de algunas variantes, pero en otros casos la adjudica vagamente a un difuso manuscrito original. Por ello, el editor moderno de esta obra afirma:

De tal manera resulta imposible precisar la autoría de las numerosas variantes introducidas en la cuarta edición, considerada la “más correcta” justamente a causa de dichos cambios, los cuales no se limitan a la corrección de los dislates e inadvertencias de *El Pensador*, sino que muchas veces suprimen términos y expresiones de característico sabor arcaizante y popular (Reyes Palacios 1982: xlv).

Más abajo describiré algunos de estos cambios, que, en efecto, modificaron parte del sabor “arcaizante y popular” del texto, lo cual genera dudas sobre su autoría. El propio editor de 1842 es ambiguo respecto de la fuente de los cambios, pues en una nota del tercer capítulo del tomo quinto, dice: “En el manuscrito que para esta edición se ha tenido a la vista, y de cuya autenticidad no se responde, aunque no faltan datos para creerlo de *El Pensador*, se halla el soneto corregido del modo que ahora se publica. / Del mismo manuscrito se han tomado otras correcciones que se advertirán si se compara esta edición con las anteriores” (t. II, 338). Como se ve, la hipótesis de que hay datos para atribuir el manuscrito al *Pensador Mexicano*, se contradice mediante la afirmación de que el editor no responde sobre su autenticidad.

Los lectores más probables de la obra fueron las personas, en su mayoría criollos, que respondieron positivamente al “Prospecto” comercial de fines de 1815 donde se anunciaba la aparición de ella, cuya idea general se exponía de manera sintética: la vida de Pedro Sarmiento, conocido como Periquillo Sarmiento desde que así lo apodaron sus compañeros

de escuela. A los suscriptores se les prometía una obra en cuatro tomos en cuarto (ya sabemos que sólo se autorizaron tres de ellos), con doce capítulos cada uno; a su vez, cada capítulo estaría formado por lo menos por dos pliegos. Fernández de Lizardi se comprometía a sacar dos capítulos por semana (uno los martes y otro los viernes). El costo de la suscripción por tomo: cuatro pesos para la Ciudad de México y cuatro pesos con cuatro reales fuera de ésta. Aun reconociendo que el precio era elevado, se aseguraba que la obra sería más barata para los suscriptores, porque a quienes la compraran por capítulos separados, cada pliego les costaría un real (el prospecto calculaba que cada tomo constaría de treinta y seis o cuarenta pliegos; como un peso estaba formado por ocho reales, el costo por separado sería de cuatro y medio a cinco pesos, sin incluir las estampas). Estas precisiones pretendían justificar el precio, fundado en el elevado costo del papel y de la impresión, incluyendo las “estampas”; por su exorbitante costo, éstas no serían de “lo superior”, pero al menos no serían “desagradables”, porque irían “impresas con tinta fina, bien iluminadas de colores y en papel de marquilla” (t. I, 9).

Ahora bien, según ha reiterado la crítica, el autor tomó como modelo la picaresca, en particular la obra *Gil Blas de Santillana* (1715), del francés Alain René Lesage, la cual fue traducida al español desde el siglo XVIII. Fernández de Lizardi exageró la intencionalidad didáctica y moralizante del género, dirigida en su caso al exiguo público lector de la época, al que se sumaban algunos oyentes. Carlos Monsiváis señala la contradicción entre los dos rasgos centrales del texto: “La fecha, 1816, fija la aparición de la narrativa mexicana. José Joaquín Fernández de Lizardi publica *El Periquillo Sarniento*, relato falsamente picaresco y abrumadoramente didáctico [...] *Nihil obstat*: que se interrumpa la acción y caiga sobre la conciencia la prédica que alerta y amonesta” (Monsiváis 1979: vii). El afán didáctico es visible en el arranque mismo de la trama, donde el protagonista Periquillo, quien se declara cercano a la muerte, decide aleccionar a sus hijos sobre los riesgos que los acechan en la vida, mediante el legado de su pretendida relación autobiográfica. La intención picaresca está

atenuada, porque además de que el personaje se redime al final, nunca incurre en grandes abismos (como crímenes de sangre). Por ejemplo, su primer ingreso a la cárcel ocurre de manera fortuita, luego de que él ha tenido la entereza moral de negarse a secundar a su amigo Enero en el arte del robo a una casa donde hay una mujer desvalida. Y aunque, en otras secuencias narrativas, Periquillo no deja de hurtar, lo hace en escala relativamente menor o bien como compensación de los malos tratos recibidos por parte de su amo en el desempeño de algún trabajo.

Respecto de la valoración artística de la obra, que con frecuencia se ensalza como el punto de partida de la novela en México, señala Reyes Palacios: “No hay pues, en *El Periquillo Sarniento*, ambiciones artísticas de consideración, a pesar de las dotes costumbristas de Lizardi y a pesar de que entre sus mayores méritos se halle el rescate, para la literatura nacional, del lenguaje popular” (Reyes Palacios 1982: x). En efecto, el reiterado propósito didáctico a veces desplaza a un segundo plano cualquier intención artística. Para el lector moderno, son un lastre las frecuentes digresiones moralizantes, a cargo no sólo del narrador y protagonista de la historia, sino también de diversos personajes, entre ellos su padre, quien fracasa una y otra vez en sus vanos intentos por aleccionar a su hijo para que siga un buen camino. En este libro, me centraré en el lenguaje de la obra, sin duda representativo de los usos verbales de la época, por sus intenciones costumbristas.²

En *El Periquillo Sarniento* se percibe una clara escisión entre dos aspectos diferenciados: el fomento de la normatividad lingüística, por un lado,

² Los contra ejemplos son siempre odiosos, pero a veces necesarios. Bastaría con revisar algunas de las obras narrativas de tendencia romántica del siglo XIX mexicano para notar que éstas aportan poco al conocimiento de la lengua del período; por ello, de manera casi general, los vocabularios o diccionarios de la época acuden, para ejemplificar los usos verbales mexicanos, a las obras de carácter costumbrista (con todas las mediaciones artísticas pertinentes, porque ninguna obra literaria es una representación directa de los actos de habla). Esto no quiere decir, claro está, que el valor artístico de los textos románticos sea escaso, sino tan sólo que no son pertinentes para los objetivos de este trabajo.

y el libre flujo de las expresiones populares, por otro. Para empezar, de acuerdo con el principio didáctico que rige todo el texto, Periquillo asume una postura normativa; así, después de que el protagonista rememora con positiva nostalgia la excelente caligrafía de su primer maestro —una de las finalidades de la enseñanza en ese período y que años después le servirá para salir de la cárcel—, también censura su pésima ortografía: “Él adornaba sus escritos con puntos, comas, interrogaciones y demás señales de éstas, mas sin orden, método ni instrucción” (t. I, 58). Al relatar el absurdo y cómico enredo en que se hundió su mentor por haber colocado erróneamente los signos de puntuación de una redondilla religiosa, Periquillo critica con fuerza los excesos y desvaríos visibles en la escritura de su época:

Es una lástima la poca aplicación que se nota sobre este ramo [la ortografía] en nuestro reino. No se ven sino mil groseros barbarismos todos los días escritos públicamente en las velerías, chocolaterías, estanquillos, papeles de las esquinas, y aun en el cartel del Coliseo. Es corriente ver una mayúscula entremetida en la mitad de un nombre o verbo, unas letras por otras, etcétera. Como, verbigracia: *ChocolaTería famosa*; *Rial estanquiyo de puros y sigarros*; *El Barbero de Cebilla*; *La Horgullosa*; *El Sebero Dictador* y otras impropiedades de este tamaño, que no sólo manifiestan de a legua la ignorancia de los escribientes, sino lo abandonado de la policía de la capital en esta parte (t. I, 59).

Estas muestras de escritura deficiente provocan en el personaje la siguiente airada reacción, en la cual cabe destacar su perentorio llamado a las autoridades (la policía) para instaurar la escritura correcta:

¿Qué juicio tan mezquino no [se] formará un extranjero de nuestra ilustración cuando vea semejantes despilfarros escritos y consentidos públicamente no ya en un pueblo, sino nada menos que en México, en la capital de las Indias Septentrionales, y a vista y paciencia de tanta respetable

autoridad, y de un número de sabios tan acreditados en todas facultades? (t. I, 59).

Esta reflexión concluye con una demanda normativa: “Sería de desear que no se permitieran escribir estos públicos barbarismos que contribuyen no poco a desacreditarnos” (t. I, 60). En cierto sentido, se enfatizaba la necesidad de contar con una instancia reguladora de los usos ortográficos, sobre todo una vez que la institución normativa por excelencia, la Real Academia Española de la Lengua, había empezado a perder vigencia en México después del inicio del movimiento de Independencia, que debilitó los vínculos culturales con España. La primera propuesta para fundar una Academia Mexicana de la Lengua que supliera esta carencia se produjo mediante una circular del 22 de marzo de 1835, emitida por la Secretaría de Relaciones y firmada por un grupo de intelectuales y políticos —entre ellos Carlos María Bustamante, Lucas Alamán y José Rodríguez Puebla—; al considerar que la lengua castellana se encontraba en un estado de decadencia en el país, ellos plantearon lo que Shirley Brice Heath califica como una solución de una simplicidad engañosa, pues creían que “la redención del *castellano corrompido* de la nación dependía de una academia de la lengua encargada de la labor de vigilancia” (Heath 1986: 106-107); es decir, no atacaban las raíces del problema, derivadas de la deficiente educación de la mayoría de los pobladores, sino sus consecuencias. Como signo inequívoco de los tiempos, el proyecto estaba marcado por la heterogeneidad: al lado de las típicas funciones restrictivas de una Academia (como la de velar por la conservación de la pureza del español y la de censurar el estilo de todos los libros), se sugería suministrar diccionarios y gramáticas de las lenguas habladas en México;³ no obstante, también se pedía, desde una perspectiva muy conservadora, que su primer director fuera un ex

³ A la probable influencia de Rodríguez Puebla, liberal de raíces indígenas preocupado profundamente por la situación social de los indios, atribuye Heath la decisión de incluir en

miembro de la Real Academia Española, quien debería modelar la Academia Mexicana a semejanza de esta institución europea. Las precarias e insuficientes condiciones de la nueva república —visibles en todos los ámbitos— impidieron concretar este proyecto de 1835, el cual todavía recibió en 1854 el dudoso impulso oficial de una inútil ley emitida por el presidente Antonio López de Santa Anna (ya se sabe: México siempre ha sido pródigo en leyes que no se cumplen). En fin, la fundación de la Real Academia, ahora con la denominación de Correspondiente de la Española, tuvo que esperar hasta 1875, en condiciones a las que aludiré después.

Ahora bien, la citada arenga normativa es sólo una vertiente de las posturas lingüísticas asumidas en *El Periquillo Sarniento*, porque en lo que respecta a las voces usadas por los personajes, el texto despliega una profusión y variedad ajenas a la normatividad. En esta línea, Fernández de Lizardi renunció a sólo regirse por los dictados peninsulares, e introdujo voces usuales en la cultura mexicana, pero ausentes de los pocos registros lexicográficos de la época. Esto posibilitó, por ejemplo, que esta obra fuera un excelente acervo para la confección del *Vocabulario de mexicanismos* de García Icazbalceta. A semejanza de las otras novelas del siglo XIX que aquí se examinarán, algunas de estas palabras se marcaron con cursivas (o incluso negritas), de acuerdo con una decisión que ahora resulta imposible descifrar si obedeció a la voluntad expresa del autor o a costumbres tipográficas generales. Al reflexionar sobre los procesos de difusión de esta obra, que por fortuna mereció un buen número de oyentes que se sumaron a los lectores, Palazón Mayoral enuncia una hipótesis razonable sobre algunas de estas marcas textuales, que quizá habrían servido para indicar dónde se debía acentuar el tono al momento de ejecutar la lectura en voz alta:

Los pobres gastaban un escaso medio real atraídos por un encabezado ingenioso. Lo vertido en unos cuantos pliegos circulaba y era consumido en gozosas

el proyecto las lenguas indígenas, así como la buena voluntad de recopilar materiales para un atlas etnográfico y lingüístico de México.

tertulias, donde la cantidad de lectores era menor que la de audiencia. Esta festiva modalidad del consumo también explica por qué las novelas de nuestro autor aparecieron por entregas. Para que cubriera exitosamente su papel de ejecutante, el lector en turno era orientado mediante indicaciones como letras cursivas o itálicas en los enunciados o en las palabras que había de enfatizar, y también en las citas textuales o argumentos de autoridad (Palazón 2005: 40).

Tanto la edición de *El Periquillo Sarniento* difundida en 1830-1831 como la de 1842 incluían al final listas donde se aclaraba el significado de algunas palabras. En la tercera edición, este apartado se llamó “Voces provinciales que se encuentran en esta obra”; el de la cuarta: “Pequeño vocabulario de las voces provinciales o de origen mexicano usadas en esta obra, a más de las tomadas de sus respectivos lugares”. El hecho de que el propio Lizardi haya comenzado a elaborar esa lista (completada por los impresores a su muerte) revela su absoluta conciencia de estar innovando en el aspecto verbal mediante su obra. Aunque a veces se ha afirmado con entusiasmo que tal vez sea éste el primer índice de mexicanismos, por lo menos de la época independiente,⁴ conviene puntualizar que no se trata de un diccionario general, sino más bien de un breve glosario (de escasas 55 o 64 voces, dependiendo de la edición usada), dirigido a ayudar en la lectura de la novela. Asimismo, deben tenerse presentes dos restricciones metodológicas. La primera es que sólo hasta la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló en Europa la dialectología, instrumento científico que permitió empezar a delimitar con mayor certeza el ámbito geográfico de una palabra. La segunda es que, debido a la insuficiencia de los registros léxicos de la época, resulta imposible discernir siempre con exactitud

⁴ En su *Índice de mexicanismos* (2000), la Academia Mexicana de la Lengua reconoce como primera compilación de voces mexicanas la lista de 153 palabras incluida por Francisco Javier Gamboa en el cierre de su obra *Comentarios a las ordenanzas de minas* (1761). El título mismo del apartado correspondiente, “De la significación de algunas voces oscuras, usadas en los minerales de la Nueva España”, indica que se trata de un vocabulario restringido: el usado para referirse a procesos técnicos propios de las minas.

cuándo un vocablo era privativo de México, así como saber si su uso se extendía a todo el territorio, pues desde entonces el centralismo de la Ciudad de México se manifestaba en todos los niveles (nótese cómo el título del vocabulario de Lizardi alude indistintamente a “voces provinciales” o de “origen mexicano”). Al hablar del movedizo campo de los mexicanismos, debe citarse la distinción básica entre mexicanismos diacrónicos y sincrónicos propuesta por Moreno de Alba:

En dialectología suelen emplearse con poca precisión vocablos como *americanismo*, *mexicanismo* o cualquier otro *-ismo*. Al menos conviene hacer una distinción fundamental: un mexicanismo *diacrónico* es un fenómeno lingüístico *originado* en México, aunque hoy no sea privativo de ese país (la voz *chocolate*, por ejemplo). Un mexicanismo *sincrónico* estricto, por lo contrario, es un rasgo lingüístico (palabra, acepción, pronunciación, morfema, etc.) que en la actualidad es *exclusivo* del español mexicano, independientemente de cuál haya sido su origen (Moreno de Alba 2003: 431).

A lo largo de este ensayo, el término se dirigirá a designar lo que este lingüista denomina mexicanismos sincrónicos. Además, no será posible entrar en el difícil terreno de precisar cuándo una voz es distintiva de una región específica o de todo el país, porque eso implicaría algo imposible: poseer el registro exhaustivo de todas las variantes dialectales.

A las anteriores salvedades metodológicas, se agrega una razón individual, de carácter práctico: la relativa conciencia lingüística que el propio autor haya podido tener respecto de las voces usadas en su novela, pues para clasificarlas como propias de México, él también hubiera requerido conocer con certeza todas las variedades dialectales del español. Sobre este punto general, Gabriel Zaid, con el excelente sentido común que lo identifica —por desgracia una característica del intelecto humano más “excepcional” que “común”—, señala algunas condiciones propicias para adquirir este conocimiento:

Sumergirse en otro medio de habla española tiene para el viajero (si no es de los que se irritan) el placer de encontrarse con lo familiar como distinto. Se vuelve más consciente de sí mismo y de su habla, relativizada por la experiencia. Se convierte en lexicógrafo aficionado.

Los que no han tenido esa experiencia no pueden ser testigos de las diferencias con los hablantes de su misma lengua en otras regiones del país o en otros países. Sería inútil pedirles que dijeran cuándo están usando voces locales, regionales, nacionales o del español general [...] Es relativamente fácil documentar que tal o cual voz se usa en México: lo difícil es documentar que no se usa en otros países, o no en el mismo sentido (Zaid 1999: 21).

En efecto, según suelo repetir coloquialmente, hasta que un hablante mexicano sale de su país o entra en contacto con hispanoparlantes de otras regiones, adquiere conciencia plena de ciertas peculiaridades de su lengua, por ejemplo, la de denominar “camión” al vehículo colectivo donde se transportan personas (lo que en otros dialectos del español es simplemente “autobús”). En suma, todo esto debe considerarse como una sana prevención general, tanto respecto al modo como hayan sido percibidas en el siglo XIX las palabras de los materiales literarios aquí considerados, como a los alcances de este trabajo analítico, redactado desde un presente que si bien se beneficia de una visión retrospectiva, de seguro también ignora algunos usos lingüísticos mexicanos privativos del siglo XIX y de principios del XX.

No obstante las anteriores limitaciones, por medio del análisis de los dos vocabularios que acompañan la tercera y la cuarta edición de *El Periquillo Sarniento*, pueden deducirse varios puntos. Entre ellos destaca el hecho de que algunas singulares voces usadas en la obra no se registran en esos vocabularios, aunque después hayan sido catalogadas como mexicanismos; así sucede con “cursiento” (enclenque o propenso a la diarrea), “mosquearse” (complicarse o retrasarse algo) y “paparruchada” (fruslería, bagatela o tontería), ausentes de esos anexos de la novela, aunque la primera aparece como mexicanismo en el vocabulario de Joaquín García Icazbalceta y las tres palabras están en el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J.

Santamaría.⁵ La tercera aparece precisamente en una de las escasas reflexiones metalingüísticas del texto, cuando, en el capítulo inicial, el personaje Periquillo describe así el estilo de su relato en primera persona: “Ya leeréis en mis discursos retazos de erudición y rasgos de elocuencia, y ya veréis seguido un estilo popular mezclado con los refranes y paparruchadas del vulgo” (t. I, 44). De modo general, esos son los extremos verbales en que incurre la novela, en la cual conviven eruditas citas latinas, expresiones populares, y refranes y opiniones del “vulgo”.

Otros términos de la novela se consignan tanto en las listas de Lizardi como en la mayoría de las compilaciones de mexicanismos, por lo que no habría mayores dudas respecto de su carácter nacional. Pero tal vez desde un punto de vista literario podría considerarse superflua la inclusión de algunas de ellas en los vocabularios de *El Periquillo Sarniento*, ya que el relato mismo proporciona una clave directa para su comprensión, por ejemplo, cuando el protagonista dice que, luego de uno de sus desafortunados lances, puso a secar sus calzones “junto al tlecuile o fogón en que la mujer hacía tortillas” (t. II, 313). Según el “pequeño vocabulario” de la cuarta edición de la novela: “*Tlecuile*. De *tlecuilli*, hogar u hornilla formada con tres piedras sobre las que se coloca el comal para las tortillas, o la olla para guisar la comida; en el espacio que dejan las piedras se acomoda la leña o el carbón”.

Asimismo, el texto aclara explícitamente el significado de “chichigua” en este pasaje: “a darme nodriza, o chichigua como acá decimos”

⁵ Debe anotarse aquí, en justicia, que el famoso *Diccionario de mejicanismos* de Santamaría (uso la edición de 1974) recoge y amplía el citado *Vocabulario de mexicanismos (de la letra “A” a la “G”)* compuesto por García Icazbalceta, el cual se publicó en 1899, de forma póstuma, gracias a su hijo Luis García Pimentel. (Aunque soy consciente de que Santamaría escribió “mejicanismos” en el título original de su libro, de 1959, por mero efluvio nacionalista me gustaría corregir ahora esta grafía con la mexicana “x”. Entre sus caprichos ortográficos, Santamaría acostumbraba usar “i” en lugar de “y”, así como “jota” para todos los casos del fonema “x”, con lo cual sigue, de manera trasnochada, una propuesta del siglo XIX. Gracias a ello, en el título de su magna obra parece sumarse a los usos peninsulares, lo cual resulta un tanto irónico, si se considera su acendrado nacionalismo.)

(t. I, 48), con lo cual el lector deduce de inmediato la sinonimia entre “nodriza” y “chichigua”. Esta palabra merece una reflexión adicional. En un artículo en el que habla sobre la ideología visible en los diccionarios monolingües, Luz Fernández Gordillo, luego de reconocer la muy loable labor de García Icazbalceta para sugerir la adición de mexicanismos al diccionario de la RAE de 1884, acota:

Esto lo motivó a recoger los regionalismos léxicos para un diccionario de mexicanismos, titulado *Vocabulario de mexicanismos*, de su autoría, que su hijo publicó en 1899 inconcluso, ya que comprende desde el inicio de palabras con la letra A a las últimas con la inicial G. En esta obra, García Icazbalceta manifiesta gran amor por casi todos los indigenismos, especialmente los nahuatlismos. Sin embargo, en el caso de *chichi* y de *chichigua* se puede advertir indicios de su ideología, que podríamos calificar como clasista (Fernández 2019: 123).

En efecto, la definición original de García Icazbalceta, que ha pasado tal cual a Santamaría, dice: “*Chichigua* o *Chichihua*. f. Voz del idioma mexicano, muy usada antiguamente; pero inútil, pues tenemos la castellana *nodriza*, que ha prevalecido, y desterrado de la buena sociedad a la otra”. No cabe duda de que la ideología, de la que no somos conscientes, nos acecha a cada instante, incluso para hacer tambalear nuestros buenos propósitos, como en este caso el de García Icazbalceta de recoger nahuatlismos que, sin embargo, en el fondo no consideraba propios de la “buena sociedad”.

Por otra parte, a diferencia de la simple identificación directa entre “tlecuile y fogón”, en este caso la frase deíctica “como acá decimos” marca el deseo autoral de construir su obra teniendo en mente un doble registro verbal: tanto el de España como el de México. Esto conduciría a plantearse una pregunta central: ¿para cuál de las dos orillas del Atlántico escribe Fernández de Lizardi? En principio, sin duda, para los lectores criollos de la Nueva España, primero, y del México independiente,

después; pero tampoco desdeña a los lectores peninsulares, porque al intentar conjuntar las expresiones mexicanas y las castizas, busca que ninguno de estos dos probables grupos de lectores se pierda frente a su texto (si escribiera simplemente “chichigua”, ningún receptor peninsular comprendería el significado de esta palabra). En última instancia, tanto Fernández de Lizardi como los otros escritores mexicanos que analizaré, se enfrentan al más antiguo de los problemas epistemológicos: cómo hacer conocer al otro, mediante la lengua, experiencias vitales u objetos que no están presentes en su realidad inmediata (*v. gr.*, ¿cómo describir a alguien que no conoce un mango cuál es la forma y, sobre todo, el sabor de esa fruta?).

El pasaje citado se convierte en un nítido ejemplo del tono general de la obra, pues el narrador fustiga de inmediato a sus propios padres, por haber encargado a una “chichigua” o “nodriza” que lo amamantara. Según él, mientras ninguna de las especies animales fía el cuidado de sus hijos a otros, el ser humano (el “hombre”), aparentemente dotado de razón, atropella las leyes de la naturaleza y abandona a sus hijos “en los brazos alquilados de cualquiera india, negra o blanca, sana o enferma, de buenas o depravadas costumbres, puesto que en teniendo leche, de nada más se informan los padres, con escándalo de la perra, de la gata, de la burra y de todas las madres irracionales” (t. I, 49). Luego enuncia la insólita sospecha de que su propio carácter, tan inclinado al mal comportamiento, pudo haber sido influido por las costumbres de las varias nodrizas que lo amamataron: “porque si es cierto que los primeros alimentos que nos nutren nos hacen adquirir alguna propiedad de quien nos los ministra, de suerte que el niño a quien ha criado una cabra no será mucho que salga demasiado travieso y saltador, como se ha visto” (t. I, 49-50).

Al comentar una diferencia sustancial entre *El Periquillo Sarniento* y otros textos de la Colonia que la precedieron —como *La portentosa vida de la muerte* (1792), de Joaquín Bolaños, y *Sueño de sueños* (ca. 1800), de José Mariano Acosta Enríquez—, un crítico señala que: “La falta de vitalidad

en estas dos obras de ficción, como puede advertirse, está relacionada con el empeño de sus autores en ignorar el mundo que los rodea, desde el lenguaje hasta los diversos modos de relación social” (Reyes Palacios 1982: viii). No sé si esta valoración sea equitativa, pero coincido en que una de las mayores virtudes del *Periquillo* es su aptitud para construir una imagen literaria de México, atendiendo a la enorme diversidad social del naciente país y, sobre todo, por medio de una lengua literaria que asimila las inflexiones de carácter coloquial. De este modo, si, por un lado, la novela critica sin piedad los hábitos ortográficos de la época, y con ello en su afán didáctico peca un tanto de “normativa”, por otro, resulta sorprendente ver su capacidad para construir personajes diferenciados por rasgos particulares de su habla que son ajenos a la norma culta de su época (el “buen uso” del que hablaba el Conde de la Cortina).

En general, los protagonistas poseen un registro verbal coherente con sus orígenes sociales, mediante una adecuación literaria semejante a aquella mencionada por Cuervo al valorar, en su citada carta a Francisco Soto y Calvo, el poema de éste titulado *Nastasio*, respecto de cuyos personajes opinaba:

No sé si a alguno, acostumbrado a la alta entonación cuyos primores ha ostentado usted en sus Poesías, cause extrañeza el lenguaje llano, en varios lugares, de *Nastasio*; a mí me parece que ahí serían inoportunos los adobos poéticos y retóricos, y aun temo que alguna vez haya usted subido el tono más de lo justo. Si hemos de echar a un lado lo convencional, el campesino ha de hablar como campesino, y los objetos que él conoce han de ser llamados como él los llama: la poesía ha de estar en la cosa misma y no en los atavíos (Cuervo 1947: 34).

En una primera lectura, podría considerarse como un desequilibrio del *Periquillo Sarniento* el hecho de que sólo el habla de los personajes populares esté marcada (en ocasiones con cursivas) y diferenciada, mientras que el habla de quienes pertenecen a un estrato sociocultural

superior se transcribe de manera regular y normativa. Sin embargo, esta probable objeción se atenúa si se considera que, en el fondo, los modos verbales de cada personaje dependen de su condición social. Desde esta perspectiva, resulta congruente, por ejemplo, que quienes pertenecen al clero empleen el registro verbal más desarrollado y normativo, asimilado a lo que se podría llamar la norma culta de su época, mientras que los personajes populares incurran en numerosas pronunciaciones desviadas de esa norma. Mención especial merecen las múltiples expresiones latinas presentes en el texto, las cuales plantean un problema de caracterización del narrador y a la vez protagonista. Por un lado, es verdad que, en muchos pasajes, el latín macarrónico que se usa tiene una intención burlesca, mediante la cual se intenta representar la falsa erudición de algunos habitantes de la Nueva España, sobre todo criollos, empezando por el propio Periquillo. Por otro, también es cierto que, en ocasiones, se antoja que la limitada escolaridad académica alcanzada por quien narra sus peripecias, no sería suficiente para justificar su manejo del latín.

Al inaugurar una tradición literaria mexicana intermitente pero a la vez continua (y cuya culminación, más de un siglo después, será la espléndida obra de Juan Rulfo), Fernández de Lizardi coloca a sus personajes narrando directamente sus peripecias, mediante un lenguaje que si bien posee inflexiones individuales, no está excesivamente marcado; esto se puede apreciar en la siguiente cita, adjudicada a un facundo payo que relata a Periquillo las desventuras que lo han llevado a compartir la cárcel con él, debido a que casi mató a un rival de amores:

—Pues sí, señor; yo la enamoré y la regalé y le rogué, y tanto anduve en estas cosas que, por fin, ella quijo que no quijo se ablandó y me dijo que sí se casaría conmigo, pero que cuándo, porque no fuera el diablo que yo la engañara y se le juera a hacer mal obra. Yo le dije que qué capaz que yo la engañara, pues me moría por ella; pero que el casamiento no se podía efetur muy presto, porque yo estaba probe más que Amán y el señor cura era muy

tieso, que no fiara un casamiento si el diablo se llevara a los novios, ni un entierro aunque el muerto se gediera ocho días en su casa; y ansina, que si me quería, me esperara tres o cuatro meses mientras que levantaba mi cosecha de maíz que pintaba muy bien y tenía cuatro fanegas tiradas en el campo.

Ella se avino a cuanto yo quije, y ya dende ese día nos víamos como marido y mujer según lo que nos queríamos. Pues una noche, señor, que venía yo de mi milpa y le iba a hablar por la barda como siempre, divisé un bulto platicando con ella, y luego luego me puse hecho un bacinito de coraje... —Un basilisco querrá usted decir, le repliqué, porque los bacinitos no se enojan. —Eso será, señor, sino que yo concibo pero no puedo parir [...] Entonces yo, como que era dueño de la aición, no aguanté mucho, sino que alzando una coa que me truje de un pión, le asenté tan buen trancazo en el cogote que cayó redondo pidiendo confisión (t. I, 404-405).

En el ejemplo anterior, cuya extensión espero que se justifique por su gracia, las particularidades fonéticas, transcritas con una grafía directa, de ningún modo implican dificultades de comprensión para el lector, quien con facilidad identifica la palabra “mal” pronunciada. Por ejemplo, la reducción popular mexicana del grupo consonántico “kt” a “t” en “efetuar”, o la común metátesis de “pobre” presente en “probe”; asimismo, el problema de cómo representar en la escritura la aspiración de la “s” típica de algunas zonas de México se resuelve por medio de la “j” en “quije”. A estos recursos se añaden elementos que han adquirido un alto valor expresivo en México, como la enfática duplicación del adverbio en “luego luego” (visible ya desde *El Quijote*), que en el lenguaje coloquial significa “de inmediato” o “sin dilación alguna” (la Academia de la Lengua la clasifica como locución adverbial equivalente a “enseguida”); también destaca el simpático aunque machista refrán “yo concibo pero no puedo parir”, con el cual el payo intenta justificar su yerro de decir “bacinito” en lugar de “basilisco”. Ahora bien, la corrección final que hace el narrador a su interlocutor, al enmendarle la mala pronunciación de esta última palabra, demuestra el nivel verbal donde

quiere ubicarse: si bien él escucha con paciencia los desfiguros verbales del relato del payo, no los comparte, pues su educación escolarizada se lo impide (pese a su airada denuncia contra las deficiencias de la educación recibida en la escuela, el protagonista se vanagloria más de una vez del grado de bachiller que ostenta). De todos modos, por lo general, él no asume una posición normativa extrema semejante a la que manifiesta respecto de la escritura, según he expuesto.

Como adelanté, el texto fue sometido a un proceso de corrección, el cual ilustro con algunos ejemplos. Durante una de sus múltiples estancias en la cárcel, Periquillo describe así su alojamiento: “Como el cuarto era pequeño, y los compañeros gente que cena sucio y frío y bebe pulque y chinguirito estaban haciendo una salva de los demonios” (t. I, 298). Icazbalceta señala que no sabe de dónde proviene la palabra “chinguirito”, que identifica como “aguardiente de caña”. Añade que era una bebida prohibida, cuya producción clandestina se castigaba con severidad, hasta que se autorizó por bando del 7 de diciembre de 1796, con elevados gravámenes. En la cuarta edición de *El Periquillo*, la voz “chinguirito” se adecentó por “aguardiente de caña”. La palabra “chinguirito” conservó su desprestigio, pues en *El fistol del Diablo* (1859-1860), de Payno, uno de los personajes pide una botella de “aguardiente refino”, advirtiendo al dependiente que no le vaya a dar “chinguirito”. En su momento, se verá también su presencia en *Astucia y Los bandidos de Río Frío*.

Otra palabra corregida es el verbo “ciscar”, que en la frase “No dejó de ciscarse don Nicolás” (t. II, 24), se sustituye por “asustarse”, tanto en la tercera como en la cuarta edición. Pero en el contexto donde aparece, “ciscar” no es sinónimo de “asustarse”, porque el pasaje más bien alude al desconcierto que causa en un boticario el hecho de que sus ganancias de meses sean magras, lo cual se debe a que su ayudante, Periquillo, acostumbra sustraer algunas monedas de la caja para jugar albures. Quizá el diccionario de Santamaría nos ayude a encontrar el motivo para la sustitución de este verbo. Él proporciona dos supuestos sinónimos de

“ciscarse”: “avergonzarse” y “correrse”, pero es obvio que, en este caso, el sentido va más bien por “escamarse, alarmarse o atemorizarse” (como propone el editor moderno de la obra). El mismo Santamaría añade: “He aquí un verbo peliagudo por la sucia acepción que tiene en castellano [...] No es esta la única palabrita que siendo inocente en su casa deja de serlo en la ajena...” (s. v.).⁶ La “suciedad” a la que él se refiere aparece en el *DLE*, que proporciona dos sentidos para el verbo “ciscar”: “ensuciar algo” o “evacuar el vientre”. Aunque no comparto la idea de Santamaría de dividir las palabras entre las que pertenecen a una casa o bien a otra (pues todos somos dueños legítimos de la lengua que hablamos), diría que más bien sucedió al revés, porque la palabra “ciscarse” se volvió inocente en la casa ajena. Como quiera que sea, este prurito, ejercido a partir de la tercera edición, privó a los lectores de *El Periquillo* de ese verbo tan mexicano, presente incluso en la popular frase invocatoria “Císcalo, císcalo, diablo panzón”, que se pronuncia cuando se desea que una persona falle al ejecutar alguna acción.

Asimismo, de manera casi regular, en la tercera y en la cuarta edición se cambia “probe” por “pobre”. Como la palabra se relaciona con personajes del pueblo, en cuya boca se coloca, la sustitución es absurda, porque hoy mismo se puede escuchar en el habla popular esta bonita metátesis.

Más allá de que sea imposible precisar quién modificó, en el texto de Fernández de Lizardi, “chinguirito” por “aguardiente de caña”, “ciscarse” por “asustarse” o “probe” por “pobre”, sin duda todos esos términos muestran los cambiantes usos lingüísticos de los hablantes del siglo XIX, ya sea desde los registros coloquiales o bien desde la normatividad propia de la escritura.

⁶ Los cánones académicos exigen el uso de la abreviatura *s.v.* (del latín *sub voce*) al citar la entrada de un diccionario; para mayor fluidez de este ensayo, prescindiré de esta práctica. Asimismo, cuando lo considere pertinente, señalaré qué número de acepción estoy citando.

Fernández de Lizardi se interesa también por el argot o lenguaje privativo de algunas profesiones. Para abarcar una amplia gama de los oficios de la época, tanto los decentes como los truhanescos, él acude a un recurso típico de la novela de aventuras: el desplazamiento múltiple del personaje por diversas situaciones vitales, lo cual propicia que Periquillo no sea ajeno a ningún ámbito social o cultural. Así, en el siguiente pasaje él recibe lecciones de su amigo Januario sobre las argucias necesarias para poder prosperar como *cócora en los juegos*, es decir, ejerciendo tramposamente el manejo de las cartas:

—Mira —me respondió—: se procura tomar un buen lugar (pues vale más un asiento delantero en una mesa de juego que en una plaza de toros), y ya sentado uno allí, está *vigilando* al montero [espiondo sus manejos] para cogerle un *zapote* [advertirle alguna trampa] o verle una *puerta* [observar cuál es la primera carta], y entonces se da un *codazo* [se avisa a los concurrentes], que algo le toca al denunciante en estas topadas. O bien procura uno *dibujar* las paradas [dividir las apuestas], *marcar* un naipe [doblarle la punta], *arrastrar* un muerto [cobrar la apuesta del que se descuida], o cuando no se pueda nada de esto, *armarse* con una apuesta al tiempo que la paguen [intentar cobrarla y porfiar que es suya]... Pero has de advertir desde ahora para entonces que nunca te atrevas a arrastrar muertos, ni te armes con paradas que pasen ni aun lleguen a un peso; sino siempre con muertos chiquillos y paraditas de tres o cuatro reales, que pagados siempre son dobles, y como el interés es corto se pasan, no se advierte en cuál de los dos que disputan está el dolo, y uno sale ganancioso (t. I, 285-286).

He añadido al texto, entre corchetes, la descripción del significado de algunas de estas palabras, pues de otro modo resultarían crípticas para cualquier lector (de aquella época y de la nuestra). En cambio, a mi modo de ver, la eficiencia narrativa está mejor lograda cuando el propio texto aclara algunas expresiones oscuras; esto es posible porque, de acuerdo con la visión retrospectiva usada por Periquillo a lo largo de

su relato, él suele rememorar el hecho de que, para buscar ser un aprendiz aprovechado, en ocasiones preguntaba el significado de una frase, según sucede aquí al responderle su maestro cómo se aplicaban algunos términos del oficio de truhan en las cartas, ahora en su compartida residencia carcelaria:

—Prestar al valer, me respondió, es prestar con la obligación de dar el agradecido al prestador medio o un real de cada albur que gane, y prestar a sí chifla es prestar con plazo señalado, sin usura; pero con la condición de que pasado éste, y no sacando la prenda, se pierde ésta sin remedio, en el dinero que se prestó sobre ella, sin tener el dueño acción para reclamar las demasías (t. I, 389).

Más allá de que algunas palabras estén marcadas con cursivas en el texto o bien que sean catalogadas como mexicanismos en los vocabularios de la tercera o cuarta edición, a lo largo de la novela se aplica un procedimiento semejante. En este ejemplo adicional, las confusas expresiones coloquiales de carácter escolar se aclaran de inmediato con varios equivalentes: “Ya sabéis que en los colegios estas frases: *parar la bola*, *pandorguear*, *cantaletear*, y otras, quieren decir *mofar*, *insultar*, *provocar*, *zaberir*, *injuriar*, *incomodar* y *agraviar* por todos los modos posibles a otro pobre” (t. I, 93-94).

En general, la mirada que rige en el texto es la de un criollo, quien entra en contacto con estratos sociales más bajos debido a su conducta disipada, que lo desubica socialmente (al menos así lo percibe el narrador). Por ejemplo, cuando permanece unos meses en su primera estancia en la cárcel, Periquillo se relaciona con personas que provienen de la diversidad étnica del México colonial: “Por mi desgracia, entre tanto hijo de su madre como estaba encerrado en aquel sótano, no había otro blanco más que yo, pues todos eran indios, negros, lobos, mulatos y castas, motivo suficiente para ser en la realidad, como fui, el blanco de sus pesadas burlas” (t. I, 364). Logrado juego de palabras, con base en una figura retórica denominada diáfora, que consiste en el uso de una misma

palabra con dos sentidos diferentes; en este caso: un blanco (persona) que es blanco (objeto) de los demás. No obstante las burlas y los abusos cometidos en su contra, él mismo usa designaciones despectivas hacia esos estratos de la población, como cuando dice de uno de ellos: “al ver el tratamiento tan soez que me daba aquel meco, mulato o demonio de gritón” (t. I, 349). Respecto de “meco”, Santamaría aclara: “Por antonomasia vulgar, el indio chichimeca, de este origen o afín de éste”; “meco”, apócope de “chichimeco”, se usó a lo largo del siglo XIX y aun en parte del XX, no sólo para referir a alguien de orígenes raciales indígenas, sino como sinónimo de una persona salvaje en extremo.

Aunque la presencia de los indígenas en la novela es constante, no sucede lo mismo con su habla. Sobre este punto hay un pasaje muy ilustrativo. Sería imposible precisar cuántas veces debe Periquillo salir huyendo porque se descubren sus tropelías o bien porque lo han sorprendido en el proceso de cometerlas. En una secuencia narrativa, él escucha a la gente gritando detrás de él “Atajen, atajen” (t. II, 82), de lo cual deduce que lo persiguen por un engaño apenas cometido (así tenía la conciencia); aunque él se vanagloria de ser siempre una pluma para ponerse a salvo, en este caso choca, al doblar una esquina, con un indio “locero”, es decir, alguien que va cargando piezas de loza para venderlas en la calle. Mientras él permanece frente a los restos de la loza rota, pasa a su lado un caballo sin control, motivo real por el que la gente gritaba “atajen, atajen”. Él cuenta que después el indio salió debajo de su “tlapextle” para lanzarle una serie de improperios, por lo cual se enfrascaron en una agria discusión, sazonada con insultos recíprocos:

—Agora lo veremos si me lo pagas mi loza, y paguemelosté de prestito; porque si no, el diablo nos ha de llevar horita, horita.

—Anda noramala, indio macuache—le dije—; ¿qué pagar ni no pagar?, ¿y quién me paga a mí las cortadas y el porrazo que he llevado?

—¿Yo te lo mandé osté que los fueras atarantado y no lo vías por dónde corres como macho zorado?

—El macho serás tú y la gran cochina que te parió [...]

—Tlacatecolo, mal diablo, lagrón jijo de un demoño, agora lo veremos quién es cada cual... (t. II, 83).

La pelea a golpes, que provoca sangre de ambos bandos, se completa mediante la agresión con los restos de la loza rota, que se sorrajan mutuamente los dos contendientes. La escena, una de las más chuscas de la obra, suscita numeroso público, que se ríe por igual de los rivales, porque, fuera de la escandalosa sangre, su lucha no es mortal; así lo reconoce el propio protagonista, quien con buen humor afirma que si lo hubieran agredido con “tinajas de Cuautitlán” y no con delgada loza vidriada, él hubiera muerto por los ollazos que le propinó su contrincante, a quien le respondió con el mismo método. Si no me equivoco, la escena, que sirvió para una de las ilustraciones de la obra, está basada en *El Quijote*, donde hay, por lo menos, una semejante; en el capítulo LI, el último de la Primera Parte, don Quijote intercambia gruesas ofensas con un cabrero, quien lo ha calificado de loco; luego, el caballero le sorraja un pan en el rostro, por lo que el cabrero se lanza contra él, pero Sancho Panza acude en su auxilio sujetando al cabrero por la espalda, y ambos caen sobre la mesa, “quebrando platos, rompiendo tazas y derramando y esparciendo cuanto en ella estaba” (Cervantes 2016: 639); si bien el hidalgo aprovecha la situación para montarse sobre el cabrero y golpearlo, éste logra desasirse para asestar mojicones a don Quijote, con lo cual ambos sangran; mientras esto sucede, los demás asumen la función de felices espectadores: “Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados” (*idem*). Por cierto que los nexos de Fernández de Lizardi con Cervantes son numerosos, empezando por la estructura de *El Periquillo Sarniento*, que tanto debe al modelo de aventuras de *El Quijote*; lo mismo puede decirse de las frases que encabezan sus capítulos, semejantes a las descriptivas e irónicas inventadas por Cervantes.

Volviendo a la escena de la disputa entre Periquillo y el anónimo indio, la palabra “tlapextle” (también registrada como “tapextle”, “tapescle” o “tapesco”) aparece definida así en la lista de “Voces provinciales” de la tercera edición: “Una armazón de varas que unas veces es especie de catre de los pobres, y con otra figura sirve para que los indios loceros acomoden su loza”. En cuanto a “macuachi”, Santamaría señala que es una voz azteca: “Vulgarmente, el indio miserable, sin elementos de vida ni instrucción alguna”; es decir, Periquillo insulta en grado superlativo a su adversario, porque no sólo lo llama indio, sino que añade el peyorativo “macuache”. “Tlacatecolo”, que proviene del náhuatl “Tlacatecolotl”, significa diablo o demonio, lo cual quizá se podría adivinar por la frase contigua en castellano: “mal diablo”.

En cuanto al manejo general del idioma español exhibido en su narración por este indio, uno de los pocos a los que se les otorga el habla, cabe señalar que hay en él varias imágenes graciosas (en la pronunciación, en el léxico y en la sintaxis), pero sin duda estereotipadas. Esto me recuerda los estereotipos del cine mexicano de la llamada época de oro, donde se representó de modo discriminatorio a los indígenas en sus afanes por hablar español, aunque la intención artística fuera positiva (viene a mi mente el personaje Tizoc, de la película homónima, incluso premiada en el extranjero, por forjar una supuesta imagen noble de los indígenas). Sólo que Fernández de Lizardi acudió a imágenes semejantes prácticamente un siglo y medio antes, lo cual impide aplicarle, de forma anacrónica, valores de nuestra época.

Los negros de la Nueva España no toman la palabra en *El Periquillo Sarniento*. En cambio, sí lo hace un negro de habla inglesa, a quien él conoce durante su estancia en Manila, Filipinas, adonde lo envían como soldado forzado, en castigo por sus numerosas tropelías. Aquí se enfrenta Fernández de Lizardi a uno de los problemas de representación artística (no sólo literaria) más complejos: cómo hacer hablar en un texto a un personaje que maneja un idioma diferente del resto de los caracteres de ficción. El pasaje es nodal, porque precisamente

fue el que propició la censura del frustrado cuarto tomo de la obra en 1816.⁷

Según Periquillo, en Manila había personas de muy diversos orígenes, a quienes conoció durante los ocho años en que residió allá. Gracias a que entonces tuvo una vida “arreglada” (es decir, honesta), no le sucedieron aventuras peligrosas, pero sí le tocó presenciar algunas; en particular, el duelo entre un oficial inglés y “un comerciante rico, pero negro” (t. II, 210; nótese la frase adversativa). De forma incidental, el negro tropieza en la calle con el oficial inglés, quien lo insulta y saca la espada para “vindicar su honor ultrajado por un negro” (t. II, 211); éste finalmente acepta el desafío, aunque para otra ocasión, porque no porta armas: “Tanto negreó y vilipendió al inculpable moreno, que éste le dijo en lengua inglesa: —Señor, callemos; mañana espero a usted para darle satisfacción con una pistola en el parque” (t. II, 211). Para justificar su comprensión del altercado, Periquillo dice: “Yo, que presencié el pasaje y medio entendía algo de inglés, como supe la hora y el lugar señalado para el duelo, tuve cuidado de estar puntual allí mismo por ver en qué paraban” (t. II, 211). En el duelo, el negro se rehúsa a matar al inglés, aunque tiene la oportunidad de disparar contra él su arma; gracias a este gesto de nobleza, ambos se hacen amigos, y con ellos Periquillo.

En una de las largas conversaciones entre estos tres amigos, el negro manifiesta de diferentes modos su sorpresa respecto de la hipocresía de los cristianos, quienes apoyan y ejercen la esclavitud contra el prójimo, pese a que declaran que todos los hombres son iguales y que deben

⁷ Fernández de Lizardi había sufrido ya los embates de la carencia de libertad de prensa y de expresión, pues luego de expedida la Constitución de Cádiz en marzo de 1812, había publicado en su diario *El Pensador Mexicano* escritos políticos que le granjearon la persecución del virrey Vanegas. En particular, pasó siete meses en la cárcel a partir de diciembre de 1812, por haber pedido en uno de sus artículos que el virrey revocara su bando del 12 de junio de 1812, en el cual autorizaba que los militares enjuiciasen a los miembros del clero, muchos de ellos rebeldes a favor de la causa independentista (véase Palazón 2010).

amarse los unos a los otros. En sus palabras, implícitamente traducidas por Periquillo:

Lo que me admira y me escandaliza es ver estos comercios [de esclavos] tolerados y estos malos tratamientos consentidos en aquellas naciones donde dicen reina la religión de la paz, y en aquellas en que se recomienda el amor del semejante como el propio del individuo. Yo deseo, señores, que me describráis este enigma (t. II, 216).

Sin dejar de reconocer las razones del negro, Periquillo intenta defender la esclavitud como parte del orden establecido, del cual derivarían las diferencias entre “superiores e inferiores”. Pero como el negro es mejor orador y, sobre todo, como le asiste la razón moral, elabora otro extendido argumento, el cual remata así: “no puedo ignorar que no hay derecho divino ni humano que califique de justo el comerciar con la sangre de los hombres” (t. II, 222).

Pues bien, en el contrato de lectura que propone *El Periquillo Sarniento*, adscrito al realismo, no se justifica su comprensión (y traducción) de las largas peroratas en inglés emitidas por el negro, que abarcan varias páginas. Primero, porque nunca dice dónde, cuándo ni cómo aprendió inglés. Además, por una razón más sustancial: él mismo afirma que “medio entendía algo de inglés”, lo cual no posibilitaría sus amplias traducciones. Pero, en fin, se trata de un punto en el que, por ejemplo, siguen desbarrando las grandes producciones cinematográficas, pese a que a veces acuden a libretistas que cobran millones de dólares. Esto sucede incluso cuando todos los personajes hablan una misma lengua; en una reciente película con tema nazi, la mayoría de los personajes son alemanes que hablan inglés, artificio que el espectador acepta, porque es la condición nodal para que funcione cualquier arte; sin embargo, en forma contradictoria, de pronto aparecen unos pocos alemanes que sí se expresan en su idioma nativo.

Ahora bien, si, desde otra perspectiva, seguimos la lógica de la novela, Periquillo requeriría poco tiempo para entender una lengua. A su

regreso de Filipinas, su barco naufraga, por lo cual él llega desvalido a una isla donde hablan chino, idioma que, sorprendentemente, él dice manejar en poco tiempo: “A los dos o tres meses ya sabía yo lo bastante para entender al isleño sin intérprete” (t. II, 238). Claro está que Fernández de Lizardi nunca visitó Filipinas, ni China. En una nota de su edición de *El Periquillo Sarniento*, Reyes Palacios asegura que, para la estancia del protagonista en el último sitio, el autor se basó en el libro *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* (1585), de Juan González de Mendoza, quien tampoco viajó nunca a China. Periquillo se relaciona ahí con el hermano del hombre más poderoso, a quien engaña diciéndole que es noble en la Nueva España: el conde de la Ruidera; un español que casualmente se encuentra por allá declara que nunca escuchó ese título nobiliario; con aplomo, Periquillo contesta que escogió ese nombre para el nuevo título porque “un conde mete mucho ruido en la ciudad donde vive, a expensas de su dinero, y así me venía al molde la Ruidera del título” (t. II, 250). El español se ríe de la respuesta y le dice que de seguro Periquillo tendrá mucho dinero para hacer ruido, porque él ha escuchado antes el dicho: “Que a veces en casa de los marqueses / más suele ser el ruido que las nueces” (*idem*).

Como describiré más abajo, sólo al final de la novela se alude, de modo tangencial, al proceso de Independencia en que se encontraba sumergida la Nueva España. Sin embargo, es claro que ese horizonte funciona dentro de la obra, como se puede ver en el ataque contra la esclavitud, práctica que quiso abolir Miguel Hidalgo desde el 6 de diciembre de 1810, mediante un bando emitido en Guadalajara, en el cual decretaba la libertad de todos los esclavos, aunque no tenía el poder real para imponer esa orden. Quizá en 1816, cuando la Independencia todavía no se consumaba, Fernández de Lizardi creyó que podría hablar más libremente del tema si éste aparecía durante la estancia de su personaje en Manila, y, sobre todo, si lo presentaba en voz de un negro, quien tendría derecho natural para argüir en contra de la esclavitud.

Pero la censura que sufrió su obra ese año, mediante la prohibición de imprimir el cuarto tomo, le demostró lo contrario.

En algunos casos, los breves vocabularios incluidos en la tercera y en la cuarta ediciones de la obra buscan aclarar el sentido de palabras muy mexicanas: “Al mismo tiempo me dieron unos frijoles que almorzar, y la mujer me puso un itacate de tortillas, un pedazo de carne asada, y dos o tres chiles” (t. II, 314). La lista de la tercera edición explica que el “itacate” es: “Un envoltorio que hacen los indios, en el que guardan el alimento del día en el que van a caminar”; sin embargo, el propio pasaje demuestra que, ya a inicios del siglo XIX, se trataba de una costumbre no restringida a los indios. Santamaría indica que “itacate” (del náhuatl *itacatl*, bastimento) es la “Provisión de comida que se lleva en un envoltorio, yendo de viaje o de paseo”; también se aplica a la porción de alimento que carga un campesino para consumirla en el lejano sitio donde trabaja la tierra, ante la imposibilidad de volver a su hogar para comer con su familia. La palabra ha pervivido hasta el siglo XXI. El *DLE*, que se refiere a esta voz como privativa de México, le adjudica el significado general de “Provisión de comida”.

Otra voz familiar para nosotros es “pilón”, la cual se usa cuando Periquillo dice que se desayunó “de pilón” (t. I, 409). A esta palabra dedicó amplio espacio el “Pequeño vocabulario” de la cuarta edición, que no suele ser tan prolijo:

Antiguamente se fabricaban unos panecitos o piloncillos de azúcar de la misma forma que los grandes, y se daba uno al que en las tiendas de pulpería, o cacahuaterías, como se llamaban entonces, en las velerías y otras casas de comercio, compraba medio real de alguna cosa.

Después se generalizó más el nombre, llamándose *pilón* todo lo que se daba gratis, o como ganancia o premio al que compraba medio de cualquier cosa.

Más posteriormente se le dio al pilón un valor fijo, dividiéndose el real en dos medios, cuatro cuartillas y ocho tlacos; cada tlaco en dos mitades, y cada mitad en dos pilones, equivaliendo cada uno a seis cacaos, pues con éstos se suplía en el menudeo la falta de cobre.

En estos últimos tiempos, se le dio otro valor acuñándose monedas pequeñas de cobre por mitad de un tlaco u octavo, y se han llamado generalmente *pílonas*; pero amortizado el cobre viejo, en la nueva acuñación no se han fabricado monedas de este valor (t. I, 409, n. 53).

Sin duda, esta nota, añadida en la edición de 1842, es una amplia lección del sistema monetario mexicano, incluyendo el período posterior al mundo de ficción de *El Periquillo Sarmiento*, porque el último párrafo se refiere más bien a “estos últimos tiempos”, no a la época en que vivió el protagonista.

Resulta imposible precisar el alcance que pudieron haber tenido en la época varias expresiones visibles en la obra, pues su desaparición nos impide saber qué tan generalizado fue su uso. Una de las que me parecen más atractivas se presenta cuando Pedro finge ante su padre que desea abrazar la carrera eclesiástica. A la pregunta de si pretende estudiar cánones o teología, él responde que quiere ser un simple sacerdote (quizá lego), porque para ello no se necesita mucho estudio. Entonces su padre, irritado, le contesta que conoce a vicarios que, “imbuidos en la detestable máxima que te han inspirado de que no es menester saber mucho para ser sacerdotes”, “han soltado el acocote para tomar el cáliz” (t. I, 158). El “acocote” es una “Calabaza larga agujereada por ambos extremos, que se usa para extraer, por succión, el aguamiel del maguey” (Santamaría). Como este acto es la base para la producción del pulque, el padre del protagonista le está insinuando la tontería mayúscula que implica pensar que alguien pueda transitar sin más de pulquero a sacerdote.⁸ Aventuro la hipótesis (más imaginativa que documental) de que

⁸ De manera insistente, el padre del joven Pedro Sarmiento busca encaminarlo a una profesión lucrativa, pues, por su mediana condición social, él no tiene grandes propiedades para heredarle. Entre las profesiones negativas que describe se encuentra ésta: “Tampoco te persuado que te dediques a otros estudios que se llaman bellas letras, porque son más deleitables al entendimiento que útiles a la bolsa” (t. I, 148). Como demuestra fehacientemente este trabajo, todavía hay gente necia dedicada a labores tan improductivas como las “bellas letras”.

en esa época pudo haber una frase coloquial semejante a “no basta con soltar el acocote para volverse sacerdote”, la cual es discriminatoria pero muy eficaz para insultar a alguien.

En la novela está también una palabra que ha sobrevivido siglos en México: “Por el sucio aposentillo andaba una güerita de tres años, bonita a la verdad, pero hecha pedazos [en su ropa]...” (t. II, 352). Santamaría transcribe lo que había dejado asentado desde 1899 García Icazbalceta sobre “güero”: “Así decimos, casi sin excepción, en vez de *rubio*, y también se usa mucho como expresión de cariño”. Curiosamente, Icazbalceta ejemplifica varias veces el término (con todas sus variantes) mediante *Astucia*, de Luis G. Inclán, pero no registra que la palabra está ya en Fernández de Lizardi (quizá no la reconoció de inmediato, por el diminutivo, o bien porque “güero” aparece también en la obra como pronunciación particular de “huero”, “vacío”). En la actualidad, el *DLE* la identifica como exclusiva de México.

¿Y qué decir de un verbo tan importante para la novela como “chiquear”? El protagonista adjudica parte de sus malas costumbres a la derrota de la educación que le quiso inculcar su padre, afán permanentemente lastrado por el “chiqueo de mi madre” (t. I, 93). Tan importante es el verbo “chiquear” en nuestra cultura, que ha producido el sustantivo “chiqueo”, es decir, “acción y efecto de chiquear” (Santamaría). Para el *DLE*, el verbo “chiquear”, que marca como propio de México y Cuba, significa: “Mimar, acariciar con exceso, consentir a alguien”. En los usos coloquiales, a veces este verbo incluso basta por sí solo para justificar la conducta negativa e inmadura de una persona: “Es que creció chiqueado”.

El narrador en primera persona del *Periquillo Sarmiento*, al hablar de cómo había adquirido ese mote, en lugar de su nombre legal de Pedro Sarmiento, fustiga una manía que él mismo había aprendido en la escuela: “Una de ellas fue el acostumbrarme a poner malos nombres no sólo a los muchachos mis condiscípulos, sino a cuantos conocidos tenía por mi barrio, sin exceptuar a los viejos más respetables [...] En

mi escuela se nos olvidaban nuestros nombres propios por llamarnos con los injuriosos que nos poníamos” (t. I, 61). Pese a criticar este hábito, que no recomienda a sus hijos, el narrador moteja todo el tiempo a sus conocidos, incluso con intención peyorativa, como hace con el tramposo escribano que lo saca de la cárcel para convertirlo en su ayudante: “Llamábase ese mi primer amo don Cosme Casalla, y los presos le llamaban el escribano Chanfaina, ya por la asonancia de esta palabra con su apellido, o ya por lo que sabía revolver [todo]” (t. I, 412). Así, Periquillo adopta para su amo el nombre despectivo tanto con base en la asonancia, como en la particularidad de que sus acciones se semejan al guisado conocido como “chanfaina”, que es un revoltijo de diferentes vísceras de res.

Como indica el editor moderno de la obra, en su primigenia edición (1816), ésta era laísta, pero en las sucesivas, el propio autor o los editores sustituyeron este uso por el leísmo o loísmo. No obstante, quedaron fuertes secuencias laístas, como sucede cuando Periquillo habla sobre el amor de las madres, del cual afirma que puede ser pernicioso porque se prolonga más allá de la infancia: “Si obraran con nosotros como las gallinas, y su amor sólo durara a medida de nuestra infancia, todavía no podíamos pagarlas el bien que nos hicieron, ni agradecerlas las fatigas que las costamos, pues no es poco el deberlas la existencia física y el cuidado de su conservación” (t. I, 263).

Cuando en una hacienda, un sacerdote erudito indica al dueño que en dos días habrá un eclipse, aquél responde: “—Sí, señor, dijo don Martín, y estoy tamañito” (t. I, 129). Ya el *Diccionario de autoridades* asentaba sobre la expresión “tamañito”: “Se toma también por el temeroso, o amedrentado de algún suceso; y assi se dice, quedarse tamañito” (*Autoridades*). Si no me equivoco, esta expresión pervive en el ámbito rural mexicano, por ejemplo, en la zona de Guanajuato y en los Altos de Jalisco, donde ha adquirido mayor fuerza, porque una persona puede acudir a ella para manifestar su desconcierto absoluto respecto de cualquier situación: con decir “me quedé tamañito” basta para que el interlocutor entienda.

En esa misma secuencia narrativa, ante la afirmación de un vicario de que los eclipses no son dañinos, el dueño de la hacienda replica:

—Cómo no [...] usted sabrá mucho, pero yo tengo mucha experiencia, y ya ve que la experiencia es madre de la ciencia. No hay duda, los eclipses son muy dañinos a las sementeras, a los ganados, a la salud y hasta a las mujeres preñadas. Hora cinco años me acordaré que estaba en cinta mi mujer, y no lo ha de creer, pues hubo eclís, y nació mi hijo Polinario tencuitas (t. I, 129-130).

Para desentrañar qué significa “tencuitas”, conviene acudir a Santamaría, quien precisamente ejemplifica el término con la obra de Fernández de Lizardi; él señala que “tencua” (dicho también como “tencuache” en Sinaloa, Sonora y Zacatecas) alude a alguien con labio leporino. Santamaría remite a Robelo, quien, en su *Diccionario de aztequismos* (1904), explica por qué el labio leporino se asocia a los eclipses; “tencua” sería apócope de “tencualo”, palabra formada del náhuatl “tentli”, es decir, “labio”, y de “cualo”, que significa “comido”, pues proviene del verbo “cua”, “comer”; en suma, “labio comido”. Según Robelo, para los indios, este defecto se debía a que, durante el eclipse, la luna se comía el labio del recién nacido. En la novela de Fernández de Lizardi, esta superstición es combatida con éxito por un vicario ilustrado, quien explica convincentemente al ranchero cómo se producen los eclipses. Añado que, de acuerdo con la pronunciación popular, quizá en el pasaje transcrito hubiera sido mejor escribir “esperencia” en lugar de “experiencia”, porque mucha gente tiende a debilitar el grupo consonántico “ks”.

Ese mismo sacerdote había dado, días antes, una lección a Periquillo, cuando éste se había puesto a perorar sin sentido sobre los cometas, usando una jerigonza de ignorante que pretendía desplegar una falsa erudición. En su defensa, el protagonista, después de narrar los pormenores del bochornoso suceso, concluye “aunque he sido ignorante no he sido tonto, ni he tenido cabeza de tepeguaje” (t. I, 118). Santamaría, quien

explica que el tepeguaje es un árbol de las leguminosas, añade que la expresión “Tener alguien cabeza de tepeguaje” significa “Ser muy borrico”. Esto es curioso porque antes, en la misma entrada de la palabra “tepeguaje”, había afirmado: “Lo de tepeguaje por terco, obstinado, del Diccionario de Rodríguez Navas, es una solemne majadería”. Conjeturo que el significado de la palabra “tepeguaje” pudo haberse asimilado a “guaje”, de la frase “hacerse guaje”, la cual veremos en *Los de abajo*, de Azuela. En fin, la frustrante experiencia sirve a Periquillo para llegar, por sí mismo y a solas, a la siguiente y sabia conclusión: “No hay remedio, saber callar es un principio de aprender, y el silencio es una buena tapadera de la poca instrucción” (t. I, 119). Si todos tuviéramos esta frase como una máxima, de seguro evitaríamos exhibir nuestra ignorancia (como se ve, pese a que reprocho el exceso de sermones en la obra, reconozco que hay en ella máximas muy útiles).

Januario, el amigo de Periquillo, lo ilustra también en el entendimiento de otro tipo de expresiones. Como considera que, hasta entonces, Periquillo ha sido “tunante a medias, pillo decente y zángano vergonzante” (t. I, 300), se propone instruirlo en “los términos más comunes y trillados de la dialéctica leperuna” (*idem*). Es fácil deducir que este adjetivo se aplica a un grado mayor de comportamiento negativo, contrario a la buena convivencia entre los ciudadanos. Quizá el ejemplo más claro del sentido de la palabra “lépero”, con la cual se forma el adjetivo “leperuna”, aparece mucho más adelante en el texto, cuando Periquillo cuenta cómo debió abandonar la vida de ayudante de sacristán después de que intentó robar, junto con un compañero, el cadáver de una rica mujer, recién enterrada. La impericia de ambos, combinada con la rigidez del cuerpo y el pavor que sienten al manio-brar un cadáver, hace que ellos crean que la muerta ha revivido, por lo cual se desmayan y quedan tendidos sobre la sepultura hasta el día siguiente. Descubierta todo, el cura decide no dar parte a las autoridades, pero el protagonista se ve obligado a regresar a su previa vida desordenada:

Volví a tomar mi acostumbrado trote en estas aventuras desventuradas. Los truquitos, las calles, las pulquerías y los mesones eran mis asilos ordinarios, y no tenía mejores amigos ni camaradas que tahúres, borrachos, ociosos, ladroncillos y todo género de léperos, pues ellos me solían proporcionar algún bocado frío, harta bebida y ruines posadas (t. II, 146).

Así pues, el texto define como una comunidad de léperos a toda esa gente humilde que despliega no sólo un mal comportamiento, sino conductas fuera de la ley.

Según Salado Álvarez, como la palabra estuvo originalmente en cursivas en la obra de Fernández de Lizardi, eso pudo haber indicado su novedad. Es probable, porque el registro más antiguo en el *CORDE*, del ecuatoriano Juan de Montalvo, es de 1882; además, acuden al término Justo Sierra y varios escritores del siglo xx (como Carlos Fuentes y José Lezama Lima). El *CORDE*, sin duda un instrumento muy útil, ignora *El Periquillo*, así como *El fistol del Diablo*, novela que Manuel Payno empezó a escribir y publicar por entregas entre 1845 y 1846, la cual completó en varios volúmenes entre 1859 y 1860 (la edición moderna tiene dos tomos). El narrador de esta obra, en donde la palabra también aparece en cursivas, describe que en los barrios bajos de la Ciudad de México abundan los personajes vestidos con una frazada y un sombrero de palma, atuendo al que se suman otras prendas: “Un ancho calzón de manta blanca, y a veces unos burdos zapatos, completan el traje de esta gente, que se llaman *léperos*, y que son siempre el constante objeto de la crítica de los extranjeros” (Payno 2000b: I, 86). Tal vez esta última frase refiera a viajeros como Madame Calderón de la Barca, cuyo susto al toparse con un lépero fue mayúsculo. Más abajo, el narrador de *El fistol* se pregunta: “¿No se juzga que es un asunto tan importante el mejorar la condición de esa clase, única acaso en el mundo, que hay en México, conocida con el nombre de *léperos*?” (p. 87). No obstante esta caritativa reflexión, al describir en la trama las acciones de los léperos, éstos suelen aparecer representados como ladrones y hasta asesinos. El *DLE* define “lépero”

de manera sintética: “Soez, ordinario, poco decente”. En su segunda acepción de la misma voz, Santamaría anota: “Dícese del individuo de la plebe, y especialmente, del villano, patán, mal educado, canalla. Es término injurioso”. Luego de burlarse de la hipótesis que adjudica un supuesto origen griego a la palabra (“lépero” sería epéntesis de “lepra”, del gr. “lepros: áspero, escamoso”), Salado Álvarez arriesga la siguiente conjetura:

Se me ocurre [...] que venga de *lépar*, voz de germanía que significaba *quitar con engaño, arte o violencia los bienes de otro*. Bien sabido es que el lépero se distingue por su afición a lo ajeno, y quizás el *lépar*, que quiere decir *pelar*, explique una rama del leperismo: el peladismo, que no es lo mismo que la indigencia, pues pobres hay y ha habido siempre en el país, y el pelado no es provinciano sino “capitalino”, como se ha dado en decir imitando a los centroamericanos (Salado 1957: 104).

Ignoro si la etimología es válida, pero él introduce dos elementos dignos de consideración: el lenguaje de germanía y el hábito de la sustracción de los bienes ajenos, ambos concordantes con la escena de Fernández de Lizardi (y con las de Payno). Asimismo, Salado suma otro término a la discusión: “pelado”. Tal vez como eco de esas ideas, Santamaría aclara: “No hay que confundir al *lépero*, con el *pelado*, ambos tipos del pueblo mexicano, propiamente de la capital. El primero se tipifica por la condición moral baja; el segundo, por la condición social humilde solamente. El *lépero* puede no ser un pobre; el *pelado* puede no ser de malas costumbres”. En todas estas definiciones, operan prejuicios de diversa índole. Sospecho que un tanto como reacción contra éstos, el escritor decimonónico Guillermo Prieto (1818-1897), tan gustoso de la cultura popular, construyó toda una literatura “leperuna”, según se aprecia en varias composiciones de su *Musa callejera* (1883): “Un lépero enamorado a una china”, “Carta leperocrática”, “Romance leperusco”, “Coplas leperuscas”, “Conversación leperuna”. En la actualidad, esta voz

tiene un sentido más benévolo, pues se usa sobre todo para aludir a una persona que acostumbra pronunciar las supuestas malas palabras.

Volviendo a las lecciones ligadas a la “dialéctica leperuna”, *Januario* enseña a *Periquillo* varias provechosas lecciones, entre ellas que si los léperos declaran que buscarán “hacer la mañana”, se refieren a “desayunarse con aguardiente”. Y cuando *Perico* escucha que un oficial de zapatero le dice a un compañero suyo que no irá a trabajar porque es “san Lunes”, *Januario* le imparte la siguiente cátedra:

—Has de saber que es un abuso muy viejo y casi irremediable entre los más de los oficiales mecánicos no trabajar los lunes, por razón de lo estragados que quedan con la embriagada que se dan el domingo, y por eso le llaman san Lunes, no porque los lunes sean días de guarda por ser lunes, como tú lo sabes; sino porque los oficiales abandonados se abstienen de trabajar en ellos por *curarse* la borrachera como éste dice (t. I, 301).

Esta última palabra (originalmente en cursivas) requiere otra aclaración por parte de *Januario*, el maestro perdulario: ¿cómo se “cura” una borrachera?, con otra borrachera. Aplicando la simple lógica, *Periquillo* deduce que la borrachera del lunes necesitará una “cura” el martes, y así sucesivamente, por lo que “venimos a sacar por consecuencia que se alcanzarán las embriagueces unas a otras sin que en realidad se verifique la curación de la primera...” (t. I, 301). Aunque el personaje tiene toda la razón, no cabe duda de que “hacer san Lunes” y “curarse” la borrachera siguen siendo dos sólidas instituciones de la cultura popular mexicana.

Precisamente el destino del sinvergüenza *Januario* influye de manera determinante para que *Periquillo* se corrija. Por azares de la vida, más que por decisión propia, el protagonista de la novela ingresa a una banda de ladrones, la cual opera en la zona de Río Frío. Al principio se rehúsa a entrar en acción y reconoce sin ambages su cobardía, pero finalmente se ve obligado a disparar un arma, aunque no hiere a nadie; luego de la caída en combate de sus secuaces, él emprende la desafortunada huida,

montado en un rápido caballo. Enero no formaba parte de esa banda de ladrones, pero días después Periquillo ve su cadáver colgando de una rama, pues había sido ajusticiado por ladrón. Los sucesos anteriores y esta terrible visión refuerzan en el protagonista el propósito de enmendar su vida, según sintetiza al escribir un soneto en un árbol: “Empapado en estas consideraciones saqué mi mojarra y en la corteza del árbol donde estaba Enero grabé el siguiente soneto” (t. II, 338); su instrumento de escritura sería una “mojarra”, voz en desuso que remite a un tipo de cuchillo corto, según se deduce de un pasaje previo donde admite que lo habilitaron con una carabina y con una “mojarra” dentro de su bota. Los dos tercetos de su composición, donde apostrofa a su fallecido amigo, dicen:

Tú me dictaste máximas falaces
 que a veces yo seguí con desacierto;
 pero ahora desde el palo donde yaces

la enmienda me aconsejas; y yo advierto
 que te debo escuchar, pues satisfaces,
 predicándome bien después de muerto
 (t. II, 339).

Al igual que otras composiciones poéticas que aparecen en el texto, se trata de versos mediocres, pero que expresan el proceso de cambio interior del personaje.⁹ Cuando éste regresa a la Ciudad de México en la más absoluta indigencia, reflexiona profundamente sobre su vida, se confiesa y entra a un encierro religioso. En ese momento florece la conversión espiritual de Periquillo (si podemos llamarla así). Es curioso que el punto nodal para ella no sea su frustrado acto suicida, descrito

⁹ Las dudas sobre la autoría de algunas partes de la obra se presentan también en este caso, porque la edición de 1842 ofrece una lección diferente del soneto (aunque la intención aleccionadora del texto es la misma).

varios capítulos atrás, cuando su amo chino, ya en México y luego de descubrir la patraña del título del conde la Ruidera, le quita el manejo de sus caudales; su intento de suicidio, por ahorcamiento, se frustra chuscamente, pues el alcohol que ha bebido para armarse de valor le impide la coordinación motriz necesaria para cometerlo. Hasta ese momento, Periquillo no ha matado a ningún prójimo, si bien ha inferido heridas a algunos. De acuerdo con el código religioso que rige la novela, al cual se encomienda con frecuencia el protagonista, el atentado contra su propia vida sería el punto más bajo en el que él incurre, porque la vida de un ser humano sólo le pertenece a Dios.

En fin, su corrección moral se efectúa con el auxilio de varias personas bondadosas, entre ellas, algunas que conoció en su pasado; de hecho, él recompensa a quienes lo auxiliaron en momentos difíciles, al mismo tiempo que retribuye a otros con los que se portó muy mal, con lo cual su vida parece tener un balance. Al final del argumento, incluso se hace merecedor de una generosa herencia, luego de haberse casado por segunda vez. A diferencia de su primer matrimonio, el cual había culminado con la muerte de su cónyuge, maltratada física y verbalmente por él, ahora se comporta de manera apropiada y procrea dos hijos, para quienes redacta la relación de su vida, como enseñanza. Casi en la conclusión de su historia, el narrador se refiere brevemente al inicio del proceso de Independencia; según él, vivió en San Agustín de las Cuevas (hoy Tlalpan) por varios años, hasta que se vio obligado a regresar a la Ciudad de México:

...ya por ver si en ella se restablecía mi salud, debilitada por la edad y asalada por una anasarca o hidropesía general, y ya por poner aquéllos [mis intereses] a cubierto de las resultas de la insurrección que se suscitó en el reino el año de 1810. ¡Época verdaderamente fatal y desastrosa para la Nueva España! ¡Época de horror, de crimen, sangre y desolación! (t. II, 391).

Luego de ubicar el presente de su narración en el año 1813, no se atreve a emitir un claro juicio político, sino que tan sólo afirma que no

es fácil determinar si la razón la tiene el gobierno español o los americanos (es decir, criollos) que buscan la independencia. Para eludir el punto, también acude al tópico de los supuestos destinatarios del texto, sus hijos, quienes, por ser menores de edad, no estarían en posibilidad de entender cuestiones políticas:

No quiero comprometer vuestra seguridad instruyéndoos en materias políticas que no estáis en estado de comprender. Por ahora básteos saber que la guerra es el mayor de todos los males para cualquiera nación o reino; pero incomparablemente son más perjudiciales las conmociones sangrientas dentro de un mismo país, pues la ira, la venganza y la crueldad inseparables de toda guerra, se ceban en los mismos ciudadanos que se alarman [*sic*] para destruirse mutuamente (t. II, 391-392).

No se puede negar la sabiduría de esta conclusión: todo mundo sale perdiendo en un conflicto bélico, pero todavía más si éste es interno. Un poco más abajo, Periquillo reitera su actitud conservadora, pues dice que el buen ciudadano sólo debe empuñar las armas cuando sea en interés del bien común de la patria. En mi opinión, Fernández de Lizardi construye de manera coherente a su protagonista, porque hubiera sido absurdo que al final éste se mostrara partidario de la Independencia, tema que no había aparecido en su narración. Además, no suele emitir juicios negativos contra el orden de la sociedad en que le toca vivir, sino que, más bien, atribuye su conducta a una determinación individual, en la cual no parecen influir razones sociales. Si bien hay en la novela críticas a la conducta licenciosa de las personas, éstas no suelen extenderse a las instituciones de la corona española. Así, cuando Periquillo reflexiona, en sus contados días como miembro de la banda de ladrones de Río Frío, que le gustaría recibir los beneficios de la vida de ladrón, pero no arriesgar su vida en esos lances, concluye:

Si el modo con que éstos roban, decía yo a mi cotón, no fuera tan peligroso, con mil diablos me echara yo a robar, pues ya no me falta más que ser

ladrón; pero esto de ponerme a que me cojan o me den un balazo, eso sí está endemoniado. ¡Dichosos aquellos ladrones que roban pacíficamente en sus casas sin el menor riesgo de sus personas!, ¡quién fuera uno de ellos! (t. II, 321).

Es verdad que un lector sagaz podría haber inferido a quiénes se refiere (autoridades, jueces, comerciantes), pero no hay en el texto nada explícito, de seguro por temor a la inevitable censura.

En la conclusión del texto, Fernández de Lizardi usa un viejo recurso literario, mediante el cual Periquillo, poco antes de morir, lega sus cuadernos autobiográficos (este moderno término es mío) al escritor, quien se supone que habría sido padrino de confirmación de Carlos, uno de los hijos del protagonista. Con un sano gesto auto irónico, pone en boca de su personaje estas palabras contra el propio Lizardi:

Yo lo he tratado y conocido más ha de un año, y he advertido en él poca instrucción, menos talento y últimamente ningún mérito (hablo con mi acostumbrada ingenuidad); pero en cambio de estas faltas, sé que no es embustero, falso, adulator ni hipócrita. Me consta que no se tiene ni por sabio ni por virtuoso; conoce sus faltas, las advierte, las confiesa y las detesta (t. II, 394).

En suma, el escritor sería una persona de bien, pero de alcances limitados. De todos modos, gracias a su honestidad, el protagonista decide legarle su manuscrito, como establece en la última frase de éste: “En este instante dejé a mi amigo El Pensador mis comunicados y estos cuadernos para que los corrija y note, pues me hallo muy enfermo...” (t. II, 396). El cierre del texto, la sección titulada “Notas del Pensador”, es responsabilidad de un Fernández de Lizardi ficticio, quien refiere los últimos momentos de su personaje y amigo, así como su entierro. Periquillo aprovecha su agonía para seguir lanzando consejos, entre ellos varios dirigidos a su esposa e inminente viuda. En una postura aparentemente liberal, primero expresa que él no se opone a que ella vuelva a casar-

se, pero después emite una serie de recomendaciones machistas; entre otras, que disimule si su marido tiene un extravío con una mujer de la mala vida, porque si la esposa redobla su afecto, al final él le pedirá perdón y la amará todavía más. Poco antes, el protagonista, quien reafirma su fe absoluta en Dios, aconseja a su familia confiar en la futura vida eterna y no hundirse en la desesperación después de su muerte.

Concluyo este capítulo. En general, en la historia de la literatura mexicana hay pocos testimonios coetáneos sobre la recepción de una obra. En el caso de *El Periquillo Sarniento*, es el propio Fernández de Lizardi quien transmite uno de ellos, si bien de manera indirecta (y póstuma). En 1842, se sumó al inicio de la cuarta edición de la obra un texto titulado “Apología de *El Periquillo Sarniento*”, firmada por Lizardi y cuya publicación original, en dos partes, había sido el 12 y 15 de febrero de 1819, en el *Noticioso General*. En ese documento, él se defendió de un ataque contra su obra (más bien, contra los tres primeros tomos de ella), incluido en ese mismo diario a principios del mes de febrero de 1819. La diatriba había sido escrita por alguien a quien él se refiere como “Ranet” (juego de sílabas para aludir al apellido Terán). Según esa crítica, en la novela no había nada extraordinario, pues su contenido no pasaba de común y vulgar. En su auxilio, Fernández de Lizardi argumenta que en *El Quijote*, la obra maestra por excelencia de la lengua española: “Todos los sucesos son demasiado vulgares y comunes, tales como pudieran acontecer a un loco de las circunstancias de don Alonso Quijada. Al mismo tiempo advierto que cada uno de los personajes de la fábula habla como los de su clase, esto es, vulgar y comúnmente” (t. I, 20).¹⁰ Para Ranet, citado por Fernández de Lizardi, no hay en *El Periquillo* “una variedad de locución que nace en los romances de la diversidad de caracteres” (t. I, 21), sino un estilo “uniforme”. Con habilidad

¹⁰ Previendo que lo podrían acusar de megalómano, poco después añade una cautelosa nota a pie de página: “No trato de comparar mi obra con la del gran Cervantes; lo que hago es valerme de su *Quijote* para defender mi *Periquillo*” (t. I, 23).

argumentativa, Lizardi muestra la contradicción entre esta idea y la inmediata afirmación, por parte de Ranet, de que: “Desde una sencillez muy mediana pasa su estilo a la bajeza y con harta frecuencia a la grosería del de la taberna” (t. I, 21). De ello se deduce, entonces, que el estilo de Fernández de Lizardi no es uniforme, como primero asegura Ranet, sino que él buscó construir a sus personajes de acuerdo con su particular condición social, incluyendo su habla. Esto demuestra su relativa conciencia lingüística, gracias a la cual es posible recuperar hoy (como ahora intento) el léxico de su narrador y de sus personajes, en cuanto testimonio del estado de la lengua en México a principios del siglo XIX, a partir de la intermediación artística presente en todo texto literario.

ASTUCIA
(1865-1866)

El segundo texto narrativo decimonónico en el que deseo detenerme es el libro de Luis G. Inclán (1816-1875) titulado *Astucia. El jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la Rama* (1865-1866), obra que agregaba a su largo encabezado trimembre un curioso subtítulo y una propaganda tipográfica: “Novela histórica de costumbres mexicanas, con episodios originales, escrita por Luis Inclán en vista de auténticas apuntaciones del protagonista, amenizada con sus correspondientes litografías”. De este modo, Inclán deseaba imprimir visos de verosimilitud histórica a su obra, a la cual invistió con el viejo recurso del supuesto testimonio. En el Prólogo a su novela, el escritor afirma que el protagonista, conocido por el sobrenombre de Astucia, era un viejo amigo suyo de la época en que laboró en una hacienda en Púcuaro, Michoacán, y al cual reencontró en la Ciudad de México a inicios de la década de 1860:

En nuestra mocedad fuimos buenos amigos, sirviendo de dependientes en las haciendas de Púcuaro. Nos separamos en 1838 y no volvimos a vernos hasta 1863.

Un instante bastó para el reconocimiento y [para] que se reanudara nuestra antigua amistad; mutuamente nos dimos cuenta de nuestra vida en los *veinticuatro años* transcurridos; y al ver las extrañas aventuras de mi buen amigo, lances críticos, fuertes compromisos, tristes desengaños y otras vicisitudes a que sólo con su constancia, viveza, valor y fuerza de voluntad pudo afrontar y salir bien librado, después de quince años de estar con la vida vendida, lo comprometí a que escribiéramos su historia para publicarla (Inclán 2005: t. I, 74).

Así se habría generado el interés de Inclán por redactar la novela, cuyo argumento relata la vida y aventuras de Astucia, el líder de la banda de los Hermanos de la Hoja, y de sus cinco compañeros: Pepe el Diablo, Tacho Reniego, Charro Acambareño, Chepe Botas y el Tapatío. En su Prólogo, él también adelanta, con una actitud cautelosa, que no desea ensalzar los actos de quienes viven al margen de la ley, pues este grupo se dedicaba al contrabando del tabaco (hoja o rama), cuya tasa impositiva constituía una de las principales fuentes financieras del gobierno en el siglo XIX; de hecho, aunque niega apoyar el contrabando, luego emite una férrea defensa de quienes comercian con el tabaco sin pagar impuestos:

...no se entienda que trato de celebrar el hecho de comerciar con un efecto prohibido, ni aplaudir esa manera de hacer fortuna tan justamente reprobada por gentes de buen criterio. Mi objeto es publicar los episodios de aquellos rancheros que por desgracia la generalidad ha confundido con los ladrones y bandidos, cuando no fue sino todo lo contrario; perseguían de muerte y colgaban sin mucha ceremonia a cuanto bandolero encontraban en su camino. Infundiéndoles terror los ahuyentaron de varias de sus madrigueras, y haciendo a un lado la clase de comercio que a costa de mil peligros eligieron, nunca dieron otra nota de sus personas y eran muy queridos, respetados y aun celebrados de cuantos los conocían (t. I, 73).

Sin embargo, resulta curioso que, en su representación ficcional de los contrabandistas, éstos casi no aparezcan como ajusticiadores, pues más bien ellos suelen perdonar con generosidad a sus enemigos. En cuanto a su referencialidad histórica, esta novela costumbrista (y, por ende, realista) se ubicaría en un período anterior a 1856, fecha en que se liberó la siembra, el cultivo, la elaboración y la venta del tabaco, antes reservados de forma exclusiva a una compañía privada contratada por el gobierno. Esas restricciones provocaban que el contrabando del tabaco fuera económicamente redituable, además de que esta actividad ilícita estaba impregnada de un hábito de aventura.

Los dos tomos de la edición original de *Astucia* se publicaron en años sucesivos: 1865 y 1866, es decir, en pleno Imperio de Maximiliano, de cuyo Ministerio de Gobernación se recibió licencia para su tirada. Ambos tomos fueron impresos en el propio negocio de Inclán, quien después de haber vivido durante muchos años de las labores del campo y de la charrería, había cambiado de *modus vivendi*, ahora con una vertiente letrada. Sin duda se trató de un extraño giro, en principio motivado más por razones de orden práctico que intelectual, pero que le permitió combinar las bases de su cultura oral y popular con la cultura letrada.¹ Así como en *El Periquillo Sarniento* Fernández de Lizardi simula que él recibe el relato de su protagonista, aquí Inclán dice que, luego de quince años durante los cuales su amigo vivió en medio del peligro, “lo comprometí a que escribiéramos su historia para publicarla” (t. I, 74). No obstante este pronombre en plural, el autor asume de inmediato la primera persona para explicar el tono en que decidió narrar las historias de los charros: “...relataré sus casos tal y como acontecieron, valiéndome de su propio dialecto para no desfigurar los hechos, omitiendo preludios, pinturas poéticas, elevados pensamientos y demás disertaciones, sino que en los términos sencillos y naturalidad de nuestras costumbres van puestos sus propios raciocinios que justifican la verdad” (t. I, 74). Pese a su restringida concepción literaria, cuya fe en la posibilidad de narrar los sucesos “tal y como acontecieron” es tiernamente candorosa, es notable su nítida percepción de que la lengua usada en una novela debe concordar con las características de los personajes, sobre todo porque en *Astucia* la mayoría de ellos desempeñan la función de narradores (parece una verdad de Perogrullo, pero por desgracia algunos incipientes novelistas se olvidan de la coherencia interna que debe poseer una obra,

¹ Aunque no hay consenso en este punto, los escasos datos biográficos sobre Inclán —disponibles gracias a que González Peña (1931) los retomó de Núñez y Domínguez— indicarían que él tuvo cierta familiaridad con la cultura letrada, pues en su temprana juventud pasó un tiempo en el Seminario Conciliar, el cual abandonó para adiestrarse en las labores del campo al lado de su padre, José María Inclán.

en todos sus niveles, empezando por el verbal). No obstante el ámbito rural en que se desenvuelve la novela, no abundan en ella las descripciones de la naturaleza; las pocas presentes son casi elaboradas sin afeites poéticos, pues su interés reside en sus vínculos directos con los sucesos narrados. Para los propósitos de este trabajo, es nodal la declaración de Inclán de que quiso valerse del dialecto de los propios personajes, porque marca con certeza su intención de afiliarse a una estética realista, incluyendo los usos de la lengua.

Desde su publicación, *Astucia* fue reconocida por dos elementos centrales: su particular uso de la lengua y su descripción literaria de costumbres de carácter regional. Parece entonces lógico que una reiterada valoración crítica enaltezca esta novela porque contiene “auténticas” costumbres mexicanas.² Así, en sus famosas conferencias sobre la novela mexicana, dictadas en enero de 1914 en una Ciudad de México asolada por las huestes revolucionarias de distintas facciones, Federico Gamboa opinó sobre *Astucia*:

[obra] de larguísimo título, con ser novela cansada y difusa, lo es menos que el *Periquillo*, y su nacionalidad mexicana mucho más acentuada que la

² Este tipo de miradas críticas se acentúa en los períodos de fuerte ideología nacionalista, como sucede en el siglo XIX con la recepción de la obra de Ángel de Campo (1868-1908). En 1916, en pleno auge de los ideales emanados de la Revolución Mexicana, la editorial Cíltvra, el ambicioso proyecto dirigido por Agustín Loera y Chávez y Julio Torri, inauguró la serie “Selección de Buenos Autores Antiguos y Modernos” con una breve antología de textos de Ángel de Campo, la cual fue saludada y celebrada por Martín Luis Guzmán: “En cuanto a la elección de Micrós (Ángel de Campo) para el primer cuaderno, no ha podido ser más acertada. Micrós es uno de los escritores más originales que ha tenido México, y uno también de los menos leídos. Ninguno ha habido, en los últimos tiempos, más nacional por el contenido y por el verbo: nacional es su lenguaje; nacionales sus asuntos; nacional su manera. Su humorismo, vigoroso y durable —tan duradero que aquellos frágiles artículos titulados por él *Semanas alegres* están ahora lozanos como el primer día— es, todo, humorismo mexicano destilado en el espíritu culto de un hombre a la vez fuerte, tierno y bondadoso, que conoce y ama a su país” (Guzmán 1987: 26-27).

del inolvidable pícaro. *Astucia* y los *Bandidos* no se inspiraron en Gilblases ni otros señores extranjeros; copian y reproducen lo nuestro sin tomar en cuenta modelos ni ejemplos, influjos o pautas; antes [bien], alardeando de un localismo agresivo y soberano, que ensancha hasta lo trascendental y realza hasta la hermosura sus cualidades y primores (Gamboa 1914: 15).

No obstante estos elogios, que incluso alcanzan tintes ditirámicos, parece incuestionable que, en sus orígenes, el estatus cultural de esta novela fue un tanto ambiguo y paradójico: si, por un lado, Inclán se adentraba con fervor en la cultura popular rural para forjar una representación literaria de ella, por otro, la difusión de su texto se producía dentro del circuito de la cultura letrada urbana. Con perspicacia, Mariano Azuela diría muchos años después que los viejos rancheros y pueblerinos que tanto amor tenían por las costumbres rurales mexicanas, “ignoraban al que poco antes acababa de pintarlos con mano maestra” (Azuela 1947: 58). En realidad, hubo un relativo distanciamiento crítico respecto de la novela, tanto por parte de los estratos sociales altos como de los populares, por razones diferenciadas: los primeros no se interesaron por la trama rural ni por los personajes de *Astucia*, mientras el contacto de los segundos con la cultura letrada era escaso (incluso la mayoría de ellos no sabía leer). En contraste, la clase media urbana se convirtió en su más asidua lectora, en gran medida cautivada por el modelo de novela de aventuras asumido por el texto; por ello, resulta extraño que Inclán, dueño de la imprenta donde se tiró la obra, no haya explotado un recurso tipográfico muy exitoso en esa época, el cual resultaba ideal para una novela de aventuras: la difusión del texto en entregas semanales, medio idóneo para enfatizar el suspenso inherente a una obra de esa naturaleza.

En cuanto al objetivo de este trabajo, conviene mencionar un hecho fundamental señalado por Manuel Sol en el prólogo a su útil edición crítica de la obra: “Si en los temas, el retrato de los personajes y en la narración de costumbres, *Astucia* es una novela representativa del México

de mediados del siglo XIX, es, sobre todo, en el lenguaje en donde su mexicanismo se hace mucho más evidente. No en vano don Joaquín García Icazbalceta la utilizó como la principal fuente de su *Vocabulario de mexicanismos*” (Sol 2005: 44-45). En efecto, García Icazbalceta acudió a *Astucia* como uno de los veneros para confeccionar su inacabado diccionario de mexicanismos, de acuerdo con el criterio general anunciado en éste:

Nada se ha hecho todavía entre nosotros para elegir el *folk-lore*, como ahora se le llama a la *sabiduría popular*, es decir, la expresión de los sentimientos del pueblo en forma de leyendas o cuentos, y particularmente en coplas o cantarcillos anónimos [...] Una colección de esta clase sería inestimable para nuestro libro: no habiéndola, hemos de ocurrir a la novela, y a las poesías llamadas *populares*, aunque de autores conocidos y no salidos del pueblo. La novela ha alcanzado poca fortuna ante nosotros, aunque no faltan algunas que nos ayudarían. Cuando buscamos el lenguaje vulgar *hablado* no debemos despreciar verso o prosa, por poco que valga literariamente (García Icazbalceta 1899: xvii).

Sospecho que este último comentario propició la hipótesis de Carlos González Peña de que García Icazbalceta se había formado un juicio negativo y lapidario de Inclán: “le tenía quizá por persona que en vulgares escritos había acumulado pintoresca copia de mexicanismos” (González Peña 1931: 8-9). Cualquiera que haya sido la opinión de este lexicógrafo sobre las dotes narrativas del escritor, sin duda lo primordial es que, con una excelente intuición lingüística, él advirtió que una porción del registro de la lengua viva podría encontrarse, aun con todas sus mediaciones, en la lengua escrita, sobre todo en las novelas, cuyo valor literario pasaría a un segundo término (evidentemente, tampoco era su función emitir juicios de valor estético sobre la literatura decimonónica, tarea para la cual tal vez no estaba capacitado). En sus opiniones, García Icazbalceta acusaba también la fuerte influencia del

romanticismo alemán, de donde proviene la fe en la existencia de un alma nacional que se expresa por medio de lo popular.

En contraste con quienes alabaron *Astucia* por la variedad de sus registros verbales, cercanos a la voz del pueblo, Francisco Pimentel, cuya postura normativa y casticista le impidió apreciar todas las enormes dimensiones lingüísticas de esta obra, lanzó un abierto vituperio contra ella:

Una de las circunstancias que más llaman la atención en *Los charros contrabandistas* es que en esa novela puede estudiarse en todo su desarrollo lo que hemos llamado alguna vez dialecto mexicano, es decir, el idioma español según se habla en México, entre la gente mal educada, corrompido, adulterado.

Comparado ese dialecto con el castellano puro, se nota [gran diferencia] (Pimentel 1903-1904: 338).

Como prueba irrefutable de lo que él considera graves defectos de esa novela respecto del “castellano puro” (si algo así existe), Pimentel enlistaba los siguientes: vocablos nuevos (tomados en su mayoría de las lenguas indígenas); voces alteradas en su forma; palabras que conservan su forma, pero que cambian de sentido; defectos de sintaxis; uso de arcaísmos; faltas prosódicas; mala pronunciación de algunas letras; adulteración de palabras indígenas, y locuciones ilógicas. Por ello se atreve a emitir un consejo dirigido a los futuros escritores, a quienes sugiere no adoptar el “provincialismo” verbal en sus narraciones, porque ello condenaría a su obra a ser recibida con restricciones en el extranjero (como se ve, esta postura es totalmente opuesta al *dictum* clásico, comprobado en el siglo xx por Rulfo: para ser universal, sé lo más local que puedas, porque de ese modo te adentrarás en el alma humana, que por esencia es universal). En suma, Pimentel querría, absurdamente, que los personajes de Inclán hablaran igual que los más castizos protagonistas de la literatura española de la época. Una vez que he rebatido el limitado criterio de Pimentel, debo admitir que en principio él acierta al enlistar algunos rasgos lingüísticos de la novela; sólo que lo hace a partir de una

postura prejuiciosa y normativa, lingüísticamente hablando; porque si se privilegia la perspectiva estética, esos rasgos de *Astucia*, lejos de constituir una desviación de la lejana e inasible norma peninsular castiza (la cual, por otra parte, no es uniforme, como desde fuera él juzga), más bien representan parcialmente la enorme creatividad de la lengua española en el México decimonónico.

Con un enfoque más comprensivo, en cuanto privilegia el funcionamiento de una obra literaria, para Luis Porras Cruz los mexicanismos y las distintas maneras de expresión visibles en *Astucia* corresponden a un afán de “veracidad”, derivado del interés autoral por emplear el “dialeto ranchero” de sus personajes al narrar su historia (véase Porras Cruz 1950: 197 y ss). En cierto sentido, esto se confirma en el citado prólogo de la obra, donde Inclán, luego de haber descrito el supuesto reencuentro con su viejo amigo, el protagonista de su ficción, puntualiza que su relación de los sucesos concordará con el habla de los personajes.

Por su parte, González Peña, al calificar *Astucia* como una novela realista y romántica, resalta lo que él llama su impresionante “vestidura verbal”:

Desde luego, lo que sorprende y encanta en la obra de Inclán es la vestidura verbal. Sorprende por su mexicanismo sin par. Nunca, y por manera tan espontánea, se ha reunido repertorio tan vasto de palabras, locuciones y giros peculiarísimos del pueblo mexicano. Jamás novelista alguno nacional supo hacer hablar a sus personajes con la fidelidad y abundancia con que él lo hace; ni describió con tan nimio apego y vario colorido, mediante las peculiaridades de lenguaje, nuestros tipos y costumbres, nuestros paisajes, nuestras cosas nacionales y tradicionales (González Peña 1931: 23).

En este punto ha habido un consenso unánime entre los críticos. Incluso quienes han negado la calidad literaria de *Astucia* han debido reconocerle esos rasgos. Por ejemplo, en principio Victoriano Salado Álvarez, al contestar *in situ* el mencionado discurso con que González

Peña ingresó a la Academia de la Lengua, emitió un comentario poco diplomático, negando de forma tajante algunas supuestas virtudes literarias que aquél acababa de reconocer en Inclán: “Mas en verdad no me seducen ni el forjador de intrigas novelescas, oficio para el cual Inclán tenía poquísima vocación; ni el descubridor de caracteres, porque no pinta uno solo en toda su larga novela [...] ni mucho menos el estilista, porque no tiene idea de la literatura y así lo proclama en todos los tonos” (Salado Álvarez 1931: 46). Sin embargo, él aceptó enseñuida: “Lo que me cautiva y maravilla es su extraordinaria receptividad del lenguaje popular, al grado que no hay palabra, modismo, refrán o frase mexicanos que no se hallen en esta amena selva de nuestro desarrollo lingüístico, al través de nuestra historia de cuatro siglos” (*idem*).

Luego de tan dilatados elogios sobre las virtudes verbales de la obra, es tiempo ya de adentrarse en ella. La trama empieza con la relación de la infancia de Lorenzo, hijo de don Juan Cabello, hombre de mediana fortuna que se había retirado a la vida civil en 1822, después de haber militado, como buen patriota, en la lucha para lograr la independencia de su país. Si no me equivoco, la descripción de la infancia de Lorenzo acusa el influjo de *El Periquillo Sarniento*: al igual que el protagonista de esta obra, Lorenzo no logra educarse de manera apropiada porque la actitud estricta de su padre choca con el consentimiento de su madre; sin embargo, esta vida libre, plena de travesuras debido al carácter de Lorenzo, termina cuando fallece su madre: “Ya iba a cumplir trece años, cuando una fatal desgracia perturbó su vida silvestre y licenciosa; murió la madre después de sufrir graves padecimientos, [por lo cual] acabaron los chiqueos...” (t. I, 78). Ya vimos en Fernández de Lizardi la importancia, para la educación de los niños y los jóvenes, del mexicano verbo “chiquear”. Carente de madre, Lorenzo queda a cargo parcial de su hermana, a quien él responde con burlas cada vez que ella intenta corregirlo, por ejemplo, cuando le dice: “—Ya está, Ana *hueche*, no se enoje...” (t. I, 78). La palabra “hueche” es apócope de “huehuenche” (o “güegüenche”), que a su vez proviene del náhuatl “huehuetzin”, término

usado para la persona de edad avanzada que, con traje y máscara, solía dirigir las danzas tradicionales; en *Astucia* aparece como sinónimo de “viejo” y está marcada con cursivas, al igual que muchas otras palabras de origen prehispánico. Como el propio Inclán era dueño de la imprenta donde se editó la obra, cabe deducir que las cursivas fueron una decisión suya, para marcar la relativa extrañeza de ésta y muchas otras voces respecto del resto del léxico.

Lorenzo deja de “chongear” a su hermana (burlarse de ella), cuando su padre lo saca del campo para llevarlo a educarse con un sacerdote jesuita. Al aceptar a su nuevo pupilo, el maestro confiesa que le gusta recibirlos “cerreritos” (es decir, “cerriles”), porque aún no han “adquirido maña ni resabio” (t. I, 80). Esta última expresión se refiere al vicio adquirido por un caballo cuando no es montado por alguien sagaz que sepa adiestrarlo; es una más de las numerosas frases de la novela que remiten no sólo a una cultura campirana, sino particularmente ecuestre. No en balde Inclán publicó en 1860, en su imprenta, dos libros relacionados con este tema: *Recuerdos del Chamberín*, donde rememora a su caballo con este nombre, y *Reglas con que un colegial puede colear y lazar*. Quizá no haya en la literatura mexicana ninguna obra narrativa que iguale a *Astucia* en la descripción de los hábitos y características de los caballos (incluyendo su pelaje), así como en el uso de expresiones provenientes de la vida ecuestre. Una de éstas, recurrente en la novela, es la de “charchina” o “charchinita”, usada para referirse a un caballo de mala calidad; curiosamente, aunque el caballo dejó de ser el medio de transporte regular, el término pasó a aplicarse a un automóvil viejo y en mal estado.³

³ Con sentido irónico, el compositor Chava Flores incluye el término en su famosa canción “Sábado Distrito Federal”, una de cuyas estrofas dice: “La burocracia va a las dos a la cantina, / todos los cuetes siempre empiezan a las dos; / los potentados salen ya con su charchina / pa Cuernavaca pa Palo Alto, ¡o qué sé yo!” (Flores 1998: 323). Será más bien que se sienten “potentados”, con lo cual se marca su actitud clasista contra quienes no poseen automóvil, así el suyo sea viejo y destartado.

Gracias a la intervención de su mentor, Lorenzo Cabello se convierte poco a poco en un joven juicioso, aunque desventurado en sus primeros amores, por razones circunstanciales. Luego de diversos e infructuosos empleos, decide asumir el oficio de aguardentero, es decir, el de contrabandista y mercader de aguardiente sin pago de impuestos al fisco. Cuando su padre desea convencerlo de que mejor trabaje la tierra, pues es preferible rociar “los terrones con el sudor de la frente”, Lorenzo le responde: “—También se suda en el camino, padre mío; los riesgos y dificultades que se venzan también deben ser satisfactorios, y ahora le devuelvo sus sentencias, adónde ha de ir el buey que no are, no hay hatajo sin trabajo, y le agregó, que el que no se arriesga no pasa la mar” (t. I, 185). De igual modo, Lorenzo hilvana refranes cuando le informan que la joven cuyo amor pretendía se ha convertido en una elegante señorita, inalcanzable para un ranchero como él: “—Nadie sabe para quién trabaja; no se hizo la miel para la boca del asno; no me queda más recurso que quejarme a mi fortuna” (t. I, 205). Desde esta perspectiva, sin duda *Astucia* podría ser una rica fuente paremiológica,⁴ aunque algunos de sus refranes hayan caído en desuso o se hayan transformado, como sucede con “de tal jarro tal tepalcate” (t. I, 555), cuya comprensión es inmediata. Claro que, como sucede con el vasto refranero, siempre hay maneras diferentes de referirse a lo mismo; cuando otro personaje alude a una antigua prostituta que está en busca de marido para su hija, describe así a ambas: “de tal palo tal astilla, mala la madre, mala la hija, y peor la sábana que las cobija” (t. I, 524).⁵ Otro personaje emite la misma idea con una comparación campirana: “el encino no puede más que dar bellotas” (t. I, 580). Quizá estos ejemplos sirvan para mostrar cómo a veces los

⁴ Reconociendo esta riqueza del texto, Manuel Sol cierra la edición aquí consultada con nueve páginas donde enlista los “Refranes, adagios, sentencias y locuciones” de *Astucia* (t. II, 1267-1275).

⁵ En el siglo xx, Artemio de Valle Arizpe denomina esto como “la infalible ley de la sábana, porque lo que es la madre, es la hija y hasta la sábana que las cobija” (Valle Arizpe 1979: 65).

personajes de *Astucia* desgranar refranes populares uno detrás de otro, a semejanza de Sancho Panza, a quien el propio don Quijote envidiaba por esa habilidad.⁶

Volviendo a la historia de Lorenzo, en su función de aguardentero él tiene un relativo éxito; sin embargo, la delación de un conocido provoca que las autoridades incauten toda su mercancía y que lo encierren en la cárcel. Con ayuda de su padre, logra abandonar la prisión, pero se queda sin oficio. Cuando de casualidad se cruza con su amigo Alejo Delgado, alias el Charro Acambareño, éste lo invita a unirse al grupo de contrabandistas de tabaco al cual él pertenece, con lo cual completarán la media docena de Hermanos de la Hoja, con intereses comunes, porque son “todos para uno y uno para todos”, lema que obviamente Inclán copió de *Los tres mosqueteros* (1844) de Alejandro Dumas. Aunque en principio el padre de Lorenzo se opone a esta nueva profesión, acaba cediendo; al separarse de su progenitor, éste le regala un consejo, en forma de refrán: “Con astucia y reflexión, se aprovecha la ocasión”. En su momento, Lorenzo Cabello adoptará el primer sustantivo como su nombre de batalla: Astucia, habilidad que despliega siempre, y mediante la cual se gana a pulso el apelativo.

A partir de la entrada de Astucia a la cofradía de los Hermanos de la Hoja, la novela adopta la forma de una serie de relatos intercalados, donde las peripecias de los seis contrabandistas de tabaco alternan con la relación de su vida previa, a cargo de cada uno de ellos. En este punto

⁶ En varios pasajes de *Astucia* se alude a la obra de Cervantes. En uno de ellos, se dice sobre un hombre que ha quedado en mala situación, porque se han burlado de él las jóvenes a quienes quería embromar: “—¿Y cómo es que lo hemos encontrado como don Quijote, mal parado y bien molido, caballero?” (t. I, 608). En otro, don Juan Garduño, el padre del Charro Tacho Reniego (Atanasio), está tan feliz de la boda de su hijo con Camila, que se jacta así de las dimensiones de la fiesta que organizará: “las Bodas de Camacho no han de haber estado ni más concurridas ni más abundantes. Voy a echar la casa por un balcón como dicen...” (t. I, 622); con ello se alude a los capítulos xx y xxi de la primera parte de *El Quijote*, donde el caballero y su escudero asisten a los preparativos de la boda de Camacho el Rico con Quiteria.

flaquea un tanto la estructura narrativa de Inclán, porque en algunos pasajes, estos narradores secundarios (siempre hay una voz principal en tercera persona), quienes relatan con una visión retrospectiva, saben incluso qué dijeron o hicieron todos sus interlocutores, no sólo cuando estuvieron en presencia suya, sino también en su ausencia. Un relato realista en primera persona requiere siempre de un acto de fe por parte del lector: la aceptación de que una persona es capaz de recordar y reproducir en su narración todos los diálogos que haya sostenido. Sin embargo, en *Astucia* este artificio se lleva hasta el extremo de que, por ejemplo, el Charro Acambareño sepa lo que dijo o hizo un enemigo suyo una vez que él ha abandonado el lugar en el que ambos se encontraban juntos. En fin, se trata de un desliz de técnica narrativa que, en mi opinión, es superado por la enorme variedad de sabrosas historias que fluyen a lo largo de toda la obra, en la cual pululan infinidad de personajes que asumen la voz.

Ahora bien, debido a la extensión de la novela, sólo podré analizar algunas esporádicas muestras verbales de ella, las cuales, por cuestiones de espacio, citaré de forma independiente, lo cual, estoy seguro, no será obstáculo para su cabal comprensión.⁷ En primer lugar, convendría empezar por lo más familiar para los actuales usuarios de la lengua española en México, pues en *Astucia* se registra un ingente número de expresiones populares con vigencia plena; enumero algunas de ellas. 1) “...yo no lo he dejado chino libre en las cuatro esquinas para que haga su voluntad” (t. I, 88); Santamaría indica que “chino libre” es “La persona que no tiene obligaciones ni superior a quien obedecer”. 2) “Estoy como agüita para chocolate” (t. I, 114), derivada de la frase “estar como agua para chocolate”, cuyo significado y orígenes se pueden

⁷ Para describir el significado de algunas voces, me auxiliaré de las muy útiles notas de la edición crítica de la novela preparada por Manuel Sol, quien a su vez ha consultado sobre todo el *Vocabulario de mexicanismos* de García Icazbalceta, el *Diccionario de mexicanismos* de Santamaría, ambos ya citados, y el *Diccionario de aztequismos* de Cabrera (1974), así como, de manera excepcional, el libro de Aranda Pamplona (1969).

describir así: “Estar colérico en sumo grado. Por el agua que debe estar hirviendo al ponérsele el chocolate; cuando éste es a propósito para hacerlo con agua, no con leche, como el ordinario” (Rubio 1940: t. I, 233-234). 3) En un caso se habla de una “muchachona de no malos bigotes” (t. I, 115), extraña expresión coloquial usada para aludir a una mujer agraciada físicamente. 4) La famosa frase “Llamarada de petate” aparece en el siguiente pasaje: “...su amor a tu persona no es una llamarada de petate” (t. I, 174); como aclara Santamaría, “Se dice, muy expresivamente, de algo que es de poca duración, de lo que es pasajero, fugaz o transitorio”. 5). Por último, cuando uno de los personajes propone vitorear a su jefe, los otros se suman así sin reservas: “—Sí, sí, ¡viva Astucia! —repitieron los demás—; no se admiten chicanas” (t. I, 263); ya García Icazbalceta había aclarado el empleo común de la voz “chicana”: “Palabra muy usada en el foro, por treta, artimaña, recurso de mala ley para entorpecer el curso de un litigio o extraviarle. Ha pasado al trato común”; y si bien el término se encuentra en el *DLE*, sin duda su extensión en México marca una particularidad de nuestra habla. En la segunda parte de la obra, aparece su sentido principal, mediante las prácticas de un abogadillo tramposo, especialista en “chicanas”, a quien se alude simplemente como un “tinterillo”, palabra descrita así por el *DEM*: “Empleado, sobre todo de juzgado o de tesorería, sin criterio ni habilidades suficientes para resolver un problema”; si no me equivoco, suele usarse con sentido peyorativo, además de que, por lo general, implica una acción en búsqueda de compensación económica; el *DLE* califica “tinterillo” como un americanismo, con el sentido de: “Pica-pleitos, abogado de secano, rábula” (confieso que no sé qué signifiquen estas dos últimas voces, pero me suenan muy feo).

En algunos pasajes se acumulan palabras con un fuerte sabor local, aunque algunas tienen una vigencia más atenuada. Así se percibe en esta descripción realizada por uno de los personajes: “Se nombraron cuadrillas de a tres jinetes [...] en la segunda me tocaba mi turno con un catrincillo, huizachero del juzgado, muy fachosito... (t. I, 294). La

primera palabra de la secuencia final es una derivación de “catrín”, que el *DLE* registra como propia de América Central y México, con el significado de “Bien vestido, engalanado”; en el vocabulario decimonónico podría también equivaler a “petimetre” o “lechuguino”. La segunda, “huizachero”, no existe en el *DLE*, pero es descrita así en el *Diccionario de aztequismos* de Luis Cabrera: “Escribiente de juzgado o de otras oficinas públicas. Alusión al uso de la tinta que se hacía con huizache. Tinterillo, cagatinta”. Por último, García Icazbalceta nos proporciona el sentido de “fachoso”: “Fachendoso, que se da importancia”, acepción congruente con el contexto en que aparece la palabra y que difiere de la que actualmente le asigna el *DLE* como un mexicanismo: “Que viste imprópiamente” (por aquello de “andar en fachas”).

En el siguiente ejemplo, aparece una de las voces más frecuentes en la segunda mitad del siglo XIX: “...tenía como cuarenta años, una voz áspera y ronca; en todas sus maneras, desde luego se conocía que era un chinaco cualquiera, tan ladino como cobarde” (t. I, 379). De nuevo García Icazbalceta proporciona el significado de “chinaco”, palabra que también puede aparecer como “chinacate”. “De chinaza. Del mex. *Xinaca*, desnudo [...]. Gente desharrapada. Diose este nombre por desprecio a las guerrillas liberales o gavillas de gente de toda broza, no uniformada”. Otra palabra usada recurrentemente como un insulto es “meco”, que ya hemos visto en *El Periquillo Sarniento*; sin embargo, me parece que en *Astucia* alcanza un nivel mayor de ofensa, más acorde con la definición del término según Ocampo: “Indio bárbaro. Aplícase por desprecio aun a los que no lo son”; en efecto, el tío de Refugio, el primer amor de Astucia, no es de orígenes indígenas, sino un ser “villano y ordinario”, cuya conducta abusiva, no sólo con Refugio, sino con el padre de Astucia, hace que varias veces éste se refiera a él como un “meco”; por ello incluso un posterior protector de Refugio lo describe como “un meco muy ordinario” (t. I, 166).

Incluso encontramos en la novela una palabra que provocó furor dentro de la política mexicana en el año 2006. Cuando uno de los personajes

pregunta por una mujer alegre y alharaquienta, se refiere a ella aplicándole un sustantivo proveniente del mundo animal: “—¿Adónde anda esa chachalaca de Camila?” (t. I, 398). El *DLE* señala que la chachalaca es un: “Ave galliforme de plumaje café verdoso y vientre blanco; el macho tiene cresta y barbas. Es voladora y vocinglera y su carne es comestible”; de acuerdo con uno de estos rasgos, ya Cabrera había dicho que “chachalaca” se aplicaba a una: “Persona locuaz o charlatana”, lo cual corresponde con la segunda acepción proporcionada por el *DLE* como propia de América Central y México: “Persona que habla en demasía”.

Tal como había señalado Pimentel con tono admonitorio, en *Astucia* aparece una buena cauda de voces de origen indígena, principalmente náhuatl. Como ejemplos mínimos de esto tenemos “tepalcate” (de “tlapalcatl”: “fragmento de cualquier vasija de barro”) o “atepocate” (de “atepocatl”: renacuajo). Y claro está que no podía faltar la alusión a un producto típico de la cultura popular mexicana del siglo XIX: “también mandé a mi *tlachiquero* para que se fuera a una visita emboscándose por ahí” (t. I, 510); García Icazbalceta registra que el “tlachiquero” es: “El peón encargado de recoger el aguamiel de los magueyes, succionándola con un *acocote* y depositándola en odre o corambre, para llevarla al *tinacal*”; este “tinacal” (palabra mestiza derivada del castellano “tina” y del náhuatl “calli”, casa) era el lugar privilegiado de las antiguas haciendas pulqueras, pues en él se depositaban los recipientes con el aguamiel, el cual entraba en un proceso de fermentación hasta convertirse en pulque, la bebida nacional por excelencia antes de ser desplazada en el siglo XX por la cerveza, hábito proveniente de Estados Unidos. De manera excepcional, el texto aclara entre paréntesis el significado de una expresión de origen prehispánico; en este pasaje, Tacho Reniego es obligado por su padre, quien desea corregir su conducta disipada, a sembrar desde temprano junto con varios indios, hasta la hora en que los llaman a comer: “a las ocho que se dio la voz de *ximotlacualo* (vamos a comer) ya me había aplicado Bartolomé tres cuerazos de lo lindo” (t. I, 485); Santamaría aclara que “tlacual” (del náhuatl “tlacualli”, comida) es el

“Nombre que se da vulgarmente, entre campesinos e indígenas, a la comida”; Cabrera, en cambio, no le adjudica ningún sentido negativo: “*Tlacual*. La comida o bastimento. Voz poco usada. Etimología: *tlacua-lli*, comida, manjar alimento”. Mis escasos conocimientos lingüísticos son todavía menores (por no decir nulos) si se trata del náhuatl. Por ello, agradezco a Ascensión Hernández de León Portilla su iluminadora aclaración sobre la palabra: luego de señalar que el náhuatl es una lengua polisintética, ella indica que *ximotlacualo* es un compuesto de *xi*, que aquí es un marcador de imperativo; la partícula *mo*, de reflexivo, y la partícula *lo*, de impersonal; además del verbo *tlacqua*, que significa “comer”. Se podría traducir entonces como equivalente a la expresión: “¡a comer!”, o sea, el “vamos a comer” que Inclán coloca entre paréntesis después de la palabra en náhuatl. De este pasaje del texto se deduce que el progenitor del personaje desea también educar a su hijo como si fuera un desvalido indígena más para que, al ver el arduo trabajo que le esperaría, entienda que le conviene reformarse.

A veces *Astucia* simplemente desarrolla el carácter lúdico inherente a la lengua, como cuando con sutil sentido irónico, se califica así a unas pequeñas niñas que alegraban a su sañudo y no muy agraciado padre: “Las niñas, a pesar de ser tan fieritas, estaban muy aseadas y bien vestidas” (t. I, 418); el diminutivo “fieritas” atenúa un poco la fealdad de las niñas a las que se alude. Y con esta palabra llegamos a lo que parece ser un rasgo generalizado del habla mexicana, por lo menos desde el siglo XIX: la acumulación de diminutivos, incluso en palabras que por su función gramatical en principio no lo aceptarían (no sólo en sustantivos y adjetivos, sino también en adverbios). Una escueta muestra de ello, extraída de una sola página, es la siguiente: “se están aquí afuera paraditos”, “contestó disponiendo su sarapito”, “contestaron varios rancheiros y peladitos”, “vámonos todos al mesoncito” (t. I, 427). De amplias resonancias en el siglo XIX, la palabra “pelado”, propia de El Salvador, Honduras y México, es descrita así en el *DLE*: “Dicho de una persona: pobre o de una capa social poco pudiente” (en la versión previa del *DLE*

se añadía: “y de inferior cultura”; tal vez la Academia de la Lengua ha aprendido que la pobreza no necesariamente se contrapone a la posesión de una cultura). Asimismo, los diminutivos se aplican hasta en palabras de origen indígena que no tendrían esa derivación regular: “...les pusimos su *xuazclito* tan bien que ni guerra nos dieron...” (t. I, 453), donde la voz marcada con cursivas proviene del vocablo náhuatl “xuaztle” (o “tzouaztli” o “tzoaztli”), que significa “Trampa, lazo, emboscada”.

Como adelanté, la vida rural ecuestre sirve para múltiples comparaciones, en voz tanto del narrador como de los personajes. Así, el Charro Acambareño, el más mujeriego del grupo, enumera los motivos por los que se distanció de una mujer: “...soy quisquilloso y no sé de ancas, quiso jugar con dos barajas, y no podíamos estar dos gatos en un costal” (t. II, 701). Aunque por el contexto se deduce que el Charro Acambareño no toleró que esa mujer coqueteara con dos hombres al mismo tiempo, conviene precisar que la frase “no saber de ancas” se refiere a los caballos que no consienten que, además del jinete, se monte alguien más en esa parte de su anatomía. A veces, la mirada ecuestre se combina con una típica actitud machista, como cuando un hombre de mayor edad y experiencia pregunta al Charro Acambareño si ha “querido bien” a una mujer un tanto licenciosa, de nombre Remedios; él responde: “—Como puede uno querer a un caballo de bonita estampa, y que después de sacrificar el dinero se va uno desengañando de que es un penco, insertible hasta para la silla...” (t. II, 727). Para ser justos, conviene añadir que, pese a su aparente machismo, este personaje se casa con una mujer cuya honra quedó en manos de un infame que la narcotizó para lograr su propósito carnal; con nobleza, la joven agredida prohíbe al Charro Acambareño que su honor sea restituido por medio de la sangre, por lo cual él se limita a usar la fuerza para obligar al violador a que de rodillas pida perdón a la agraviada.

Y en cuestión de términos despectivos, debe mencionarse la historia amorosa de Chepe Botas, quien se casa con una joven de mayor realce social, simplemente porque, en ese momento de su vida, ella se encuentra

desamparada, sin recursos ni nadie que la proteja. Al recibir la propuesta de matrimonio del antiguo criado de su hermano, un sacerdote ya fallecido, ella le advierte: “yo también te aprecio y te vivo muy agradecida, pero soy muy fodonga [...] me acostumbraron a los chiqueos y soy la mujer más inútil” (t. II, 861). De nuevo, como en *El Periquillo Sarniento*, los “chiqueos” como un hábito afectivo dentro del entorno familiar que sólo genera una mala educación. Sin embargo, encandilado por la belleza de la joven y por su superior condición (entre otros rasgos, por su tez blanca), Chepe no hace caso y se casa con ella, sólo para conocer de inmediato que ella no le había mentado: “me dijiste también mil veces que eras una puerca fodonga, y yo fui tan bestia que lo dudé” (t. II, 865). Cuando ella lo traiciona y huye con otro hombre, el resultado no es positivo, porque el rival: “así que vio que era un mueble molesto que más bien servía de estorbo, inepta y puerca, le dio sus patadas por fodonga, la remplazó con una rancherita como la necesitaba” (t. II, 876). La segunda acepción de García Icazbalceta indica: “Fodonga: Mujer que no sabe o no quiere ocuparse en las faenas y gobierno de su casa”. Aunque el término es peyorativo y machista, también tiene su contraparte masculina, porque la primera acepción del mismo diccionario dice que “Fodongo (a)” se aplica a alguien sucio o desaseado; así aparece también en *Astucia*, cuando un personaje indica sobre sus compañeros: “¿Ud. cree, Don Pepe, que sean tan fodongos, que hacía quince días que no se mudaban la camisa” (I, 549). Si no me equivoco, el término sigue teniendo vigencia plena, porque, si se abandonan actitudes políticamente correctas, resulta muy útil para definir de forma peyorativa a alguien; por ello sorprende que no esté en el *DEM* (sí, en cambio, en el *DLE*, que incluye los dos significados de Santamaría como propios de México).

He dicho que la relación entre Chepe Botas y Elisa podría ser un breve catálogo de términos para insultar al prójimo, por lo general con una carga clasista y discriminatoria. Elisa califica todo el tiempo a Chepe y a sus parientes (incluyendo a las mujeres) como “mecos”; y como

si no bastara, en una ocasión denomina a su esposo como “meco ordinario”, lo cual implica ya un grado superlativo. Al recordar el pasado de su esposo, quien le exige al menos cocinar para ella misma, ella le replica: “—Esas bajezas se quedan para ti que te has criado de garbancero, acuérdate bien de que he sido tu ama, que te conocí de pilhuanejo de mi hermano” (t. II, 864). Tal vez “garbancero” sea doblemente insultante, porque se aplicaba sobre todo a las criadas, como se ve en la definición de Santamaría: “Garbancero, ra. Criado o criada joven, de raza indígena o mestiza, que se emplea en el servicio doméstico. No es voz de mucho uso en la capital, y menos en el género masculino”; por cierto que las novelas de José Tomás de Cuéllar quizá desmientan la idea de que el término no se usaba mucho en la capital del país. En cuanto a “pilhuanejo” (o “pilguanejo”), se trata de una palabra que en el texto tiene dos significados. Además de la frase citada, también se presenta cuando Remedios desea reivindicar su estatus frente al Charro Acambareño, pues ella piensa: “—[él] Debe advertir que soy una señora y no su pilguaneja” (t. II, 738). Cabrera proporciona los dos sentidos de esta voz: “Manceba, concubina. Forma femenina de pilguanejo o pilhuanejo [...] Muchacho despreciable. Antiguamente, mocito de los conventos. Etimología: diminutivo despectivo por la desinencia castellana —*ejo*, agregado a la palabra *pilhuan*, plural de *pilli*, hijo”. Para mí, es un misterio insondable por qué esta palabra pasó de designar a un mozo de convento a referir a una mujer amancebada.

Más allá de la probable identificación de algunas palabras de la novela como mexicanismos (o regionalismos más restringidos), sin duda lo medular es que la lengua de *Astucia* alcance un profundo nivel creativo. Si nos abstenemos de incurrir en absurdos e inútiles efluvios nacionalistas, concluiremos que, en última instancia, no basta con intentar reproducir un habla local, pues lo más importante es que un texto logre una coherente recreación imaginaria de ella (en la literatura, al igual que en cualquier expresión artística, todo es artificio, por lo que resultan ingenuas las aseveraciones contundentes de que un escritor copia el habla

de su país o región tal cual ésta se produce en la realidad). En esta línea, las capacidades productivas de Inclán son enormes, sobre todo porque al asumir la función de narradores, sus personajes despliegan una amplia facultad creativa. Esto se percibe aun en los momentos en que ellos describen una situación que en principio sería dramática o trágica; así, un personaje secundario cuenta del siguiente modo la emboscada (o *xuazclito*) que ejecutó contra sus adversarios: "...ni guerra nos dieron, se nos pusieron a buen tiro, cada uno de nosotros escogió el suyo, y en la primera descarga cayeron como patos, sólo dos fue necesario despenarlos..." (t. I, 453); en efecto, la creatividad popular ha hecho que en América (el término es calificado como americanismo por el *DLE*), "Despenar" signifique "Rematar, ayudar a morir al moribundo", por aquello de que ya no sufrirá penas (una ironía un tanto atenuada). En la frase: "¿Y qué hace usted con una bisbirinda como ésta, más que quererla y nomás quererla?" (t. I, 568), la hermosa y eufónica palabra "bisbirinda" es un mexicanismo que significa "vivaracha, alegre, regocijada", según aclaró García Icazbalceta. En otras ocasiones se trata de palabras muy difundidas en el medio rural, como el verbo "figurarse", muy frecuente en la novela, que en la siguiente frase se combina con "xocoyote" (del náhuatl "xocoyotl": hijo menor de una familia): "Y si como me lo figuro, es el *xocoyote*, como le decíamos al más chico de los Garduños, ya verás qué recuerdos hacemos" (t. I, 632); cuando, al final de la novela, Astucia es interrogado por un juez al que contesta con burlas, éste le dice: "—Parece que es usted muy suspicaz y tiene gana de burlarse", luego de lo cual recibe esta respuesta: "—Es usted muy dueño de figurarse lo que guste" (t. II, 994); la tercera acepción del *DLE* indica que "figurarse" significa: "Imaginarse o suponer algo", por lo cual sin duda este verbo pronominal tiene un origen plenamente castizo; sin embargo, en México ha adquirido carta de naturalización y un profundo significado, porque decirle a alguien que "puede figurarse" lo que guste es manifestarle desprecio absoluto.

Como cité, en el prólogo de su obra Inclán declara su intención de que los personajes hablen en "su propio dialecto", lo cual se concreta

en diferentes niveles. Por ejemplo, es común que, para manifestar que están de acuerdo con algo, ellos respondan “Corrientes”, expresión ya perdida pero frecuente en el siglo XIX. También aparece siempre la construcción “espacio” o “de espacio” para el adverbio que ahora escribimos “despacio”, como sinónimo de “lentamente”. Asimismo, al igual que en *El Periquillo Sarniento*, es constante la presencia del mexicano adverbio reduplicado “luego luego”. Por último, en consonancia con los hábitos verbales del pueblo, tanto el narrador como los personajes son invariablemente pleonásticos, porque todo el tiempo están “saliendo para fuera” o “entrando para dentro”, y se disculpan con su interlocutor cuando tienen necesidad de mencionar a los cerdos o a los burros: “ya ningún arriero puede transitar por aquí porque les quitan hasta los jumentitos (con perdón de usted)” (t. I, 388); sin duda, éste es un ejemplo de la tierna educación pueblerina, en proceso de extinción.

Hacia el final del argumento, la implícita reivindicación de los contrabandistas de tabaco hecha a lo largo de la novela sufre una necesaria atenuación; de lo contrario, quizá se podría haber dicho que Inclán se había dedicado a ensalzar ese tipo de vida, desarrollada al margen de la ley. Cuando las redadas para acabar con los charros contrabandistas de la rama arrecian, aumenta cada vez más el número de sus perseguidores. En una escena, uno de los ayudantes secundarios de Astucia responde así a la pregunta de cuántos son los enemigos: “—¡Un titipuche, un titipuche!” (t. II, 830). Al registrar la palabra con su morfología moderna, “titipuchal”, que tan sólo equipara a “Cantidad considerable”, el *DLE* la marca como propia de El Salvador y México, e indica que está compuesta por las voces nahuas “tliltic” (“cosa negra”) y “potzalli” (“montón de tierra”); en efecto, en nuestro país esta voz se usa de manera coloquial para referir a una muchedumbre o aglomeración de personas o cosas, como lo establece Cabrera en su *Diccionario de aztequismos*, de donde el *DLE* retoma la probable raíz de la palabra, si bien modificando su ortografía: “tliltic” y “putzalli”; pero Cabrera inicia su entrada con una acepción de “titipuchal” también pertinente: “montón de cosas revueltas”. Como

en esta escaramuza de la novela, donde el término “titipuche” o “titi-puchal” resulta útil cuando un usuario de la lengua quiere referir a una multitud cuyo número es amplio pero indeterminable para él.

Si no me equivoco (y aquí hablo desde mi experiencia individual como lector), hay pasajes que el receptor actual no comprende a cabalidad y con los cuales sin embargo se regocija porque le parecen atractivos, como éste: “ya le dije que se la entrego, y se la entrego; pero no se me muestre *polinaria*”; por el contexto, se puede deducir que esta extraña pero graciosa palabra podría significar “ingrata” o “esquiva”. Que yo sepa, ningún diccionario registra este término, el cual tampoco he encontrado en otro texto, literario o de cualquier otra naturaleza. Por ello, es probable que se trate de un “hápx”, según lo define el *DLE*: “En lexicografía o en crítica textual, voz registrada una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto”. Hay también algún adelanto de vocablos que adquirirán vigencia con el paso de los años, como el verbo “avanzar” (“Apoderarse de lo ajeno, ganar o tomar, sobre todo en guerra”, según Santamaría), que durante la Revolución Mexicana se multiplicará con abundancia, ya que las diversas facciones en lucha se mostraron igualmente diestras en conseguir sus “avances”. Más actual es otra palabra bellamente mexicana, “machincuepa”, descrita por Cabrera con una acepción directa y otra figurada: “Voltereta del cuerpo que se ejecuta apoyando la cabeza y las manos sobre el suelo, y empujándose con los pies para caer de espaldas [...] Cambio repentino de un partido político a otro; «dar la machincuepa», cambiar de chaqueta en política”; este último sentido de la palabra aparece cuando un gobernador oportunista reprende al protagonista por no haberlo ayudado a mantenerse en el poder, a lo cual Astucia contesta que él sí había sido fiel a los principios liberales y no se había dejado dominar por ningún otro partido político; luego de ello, recomendaba al gobernador que “siguiera su ejemplo para sostenerse en el poder y [que] no fuera a dar otra machincuepa” (t. II, 1110), con lo cual aludía coloquialmente a la índole “trapecista” del otro (en la actualidad, a los políticos que tienen la dudosa habilidad de cambiar

de bando según sus conveniencias se les llama “chapulines”, palabra que también se aplica a quien pasa de un puesto de elección a otro, con tal de no quedarse fuera del erario público).

Sólo en casos excepcionales emplea Inclán un lenguaje privativo, de muy difícil descodificación dentro del texto mismo, como en esta frase: “Yo te cantaritos con quién querubines casaca esa tepistoca”, que Aranda Pamplona traduce de este modo: “Yo te contaré con quién quiere casarse esa buena moza”. Como se ve, la creatividad popular acude aquí a la similitud fonética entre diversos pares de voces para construir un lenguaje con una codificación excluyente.

En la última parte de la novela, aparecen las referencias más directas a la realidad histórica del siglo XIX mexicano. Luego de que los Hermanos de la Hoja son aniquilados por muy superiores fuerzas del gobierno, Astucia es el único que sobrevive, aunque por un tiempo va a dar a la cárcel. Cuando logra salir de ella, intenta cumplir con el compromiso de “uno para todos y todos para uno”, por lo que asume el cuidado de las familias de los fallecidos, labor imposible debido a las acciones depredadoras tanto de los bandoleros como de los “revolucionarios”, como se llama a quienes se sublevan contra el gobierno establecido. Mediante una hábil estratagema, Astucia finge ser un coronel, gracias a lo cual obtiene el nombramiento de Jefe de Seguridad Pública del Valle de Quencio, Michoacán, donde, con ayuda de los vecinos (quienes no ignoran su falsa posición), pacifica la zona y retiene los impuestos. Cuando él llega a la oficina del administrador de impuestos para destituirlo, se burla así de la posición de aquél: “dígame que el coronel Astucia le pide a Su Alteza Serenísima, una audiencia” (t. II, 1067). Esa forma de tratamiento era la que pedía Antonio López de Santa Anna durante su último ejercicio presidencial, que duró de 1853 a 1855, cuando los liberales lo derrocaron. El administrador de impuestos, al solicitar al coronel Astucia unos días más para dejar el puesto, dice que sospecha quiénes son sus enemigos y atribuye todo a su filiación política, porque, dice: “corro en la opinión pública como santanista” (t. II, 1070), confesión que Astucia

remata preguntándole: “—¿Pues qué mayor delito quiere usted tener en la época presente?” (*idem*). Ya en sus funciones de autoridad de facto de la zona, Astucia rebaja algunos impuestos, pese a lo cual hay más recursos disponibles; cuando un vecino se sorprende de que así sea, él lo atribuye al hecho de que “ahora tenemos manos puras, y antes había puras manos” (t. II, 1076). Mediante este logrado juego de palabras, se resume uno de los problemas centrales de México, donde siempre han abundado las “puras manos” y escaseado las “manos puras”.

Como líder de lo que ahora denominaríamos “auto defensas”, y prácticamente gobernador de la zona, Astucia debe usar muchísimas veces su habilidad para engañar a la autoridad legal, que reclama sobre todo el envío de los impuestos generados en la zona. En los capítulos correspondientes, aparece de manera reiterada un verbo que resume lo que él hace una y otra vez: “entompear” a las autoridades, como en esta frase: “—No dilato, señor gobernador —y cuando estaba lejos [Astucia] repitió—; no dilato en entompearlo” (t. II, 1179). García Icazbalceta dice que el verbo significa: “Embaucar, engañar a uno”, como se usa a lo largo de la novela, pero sobre todo en la última parte. Cuando Astucia se enamora de una joven de buena familia, ambos están seguros de que no podrán consumar su mutuo amor, porque la familia de ella se opondrá a una unión tan disímil en el aspecto social; sin embargo, la casualidad lo ayuda, porque la rescata de un incendio, luego de lo cual ambos deciden fingir que ella está muerta. Años después, Astucia conoce al padre de la joven, quien los perdona. Para que todos los integrantes de la familia puedan reunirse, el protagonista debe idear un ardid para deshacerse de su *alter ego*, el coronel Astucia, con lo cual podrá conservar su nombre legal de Lorenzo Cabello. Como última estrategia, finge su muerte: en un árbol marca una cruz con la leyenda “Aquí murió el coronel Astucia. R. I. P.” (t. II, 1244) y entierra varios objetos suyos, entre ellos su despacho de coronel. A seis meses de su desaparición, y luego de que alguien encuentra la cruz marcada por Astucia, sus antiguos allegados, agradecidos porque él pacificó esa zona, ofrecen una recompensa de cien pesos a quien encuentre

sus restos. Así, un hombre codicioso que sólo halla las cartas destrozadas por Astucia, simula haber encontrado también restos de su putrefacto cadáver; obtiene la recompensa gracias a los viejos papeles que operan a su favor: “justificando sus dichos con los despachos muy podridos que entompearon a los entompeadores” (t. II, 1247). Es decir, si Astucia engaña a los otros fingiendo su muerte, a su vez éstos son embaucados con el supuesto hallazgo de sus restos mortales. En otro pasaje de la novela se menciona que un comunicado oficial irá al “tompeate”, lo cual significa que será ignorado a plenitud; un “tompeate” (o “tompiate”) es una especie de bolsa tejida de palma que sirve para guardar diversos objetos. Según todos los diccionarios donde se encuentra la palabra “tompeate” (el *DLE* no la incluye), la forma de un tompeate es cilíndrica; sin embargo, también hay tompeates redondos.⁸ Si no me equivoco, de ahí podría provenir la designación de “tompeates” para los testículos, por la similitud de la forma. Aventuro pues la hipótesis de que quizá “entompear” a alguien sea, en sentido figurado, tomarlo de los “tompeates” para que haga lo que uno quiere. Podría añadir que mi suposición se refuerza por el hecho de que el verbo “entompear” es usado en la novela por los narradores masculinos, pero confieso que sería un argumento débil, porque también unos cuantos personajes femeninos asumen esa palabra.

Como dije, García Icazbalceta es quien explica el significado de “entompear”, mediante diez ejemplos entresacados de *Astucia* (aunque hay más), los cuales fueron reducidos a tres por Santamaría. La palabra no se encuentra en el *DEM*, ni en el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua (menos aún en el *CORDE*). Por ello, en principio me pregunté si acaso no se trataría de un verbo inventado por el autor, quien habría hecho uso de las licencias verbales (no meramente

⁸ En *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto describe el local del Café del Sur, cerca del Portal de Agustinos, en cuyo mostrador había “un gran tompeate con azúcar” (1906: 97). En otro pasaje menciona también la “calle del Tompeate” (299), en la zona de Regina. Como se ve, en el siglo XIX el término se extendió más allá del objeto designado.

poéticas) que otorga la literatura a los creadores (también pudiera ser que mi dificultad individual para pronunciar este verbo haya provocado mis dudas). Sin embargo, el verbo está documentado en diversos artículos periodísticos del último cuarto del siglo XIX, y sobre todo en la década de 1890. Por ejemplo, a mediados de 1876, el diario *La Voz de México* publicó un enjundioso editorial en el que se posicionaba respecto de la lucha por el poder entre el presidente en funciones, Sebastián Lerdo de Tejada, y su opositor Porfirio Díaz, quien en enero de ese año se había rebelado contra él mediante el Plan de Tuxtepec, donde desconocía su mandato. El diario ironizaba respecto de la especie de que, en la capital del país, las elecciones primarias se habían inclinado a favor de Lerdo de Tejada para un nuevo período presidencial: “¡Llor eterno a las instituciones que, por medios tan sutiles y de maneras tan delicadas, han logrado entompear a las masas, que en todas partes son tan inteligentes como civilizadas!” (“Verdades y mentiras”, *La Voz de México*, 12 de julio de 1876, p. 1); se trataba de la etapa inicial del proceso electoral, porque no había elecciones directas, sino que primero se elegía a los integrantes de los colegios electorales, quienes después votaban por el presidente. Pero la estrategia no le funcionó a Lerdo de Tejada, porque si bien se le declaró ganador el 26 de octubre, fue desconocido por José María Iglesias, el Presidente de la Suprema Corte de Justicia, y derrotado por el ejército de los rebeldes, encabezado por Porfirio Díaz, quien también desplazó a Iglesias. Así que Lerdo debió abandonar el país a fines de 1876, dando paso al largo mandato de Porfirio Díaz, caudillo que resultó más hábil para reelegirse sin límite. En fin, es claro que, en el periódico, la palabra “entompear” significa “engañar o embaucar a alguien”.

Ya en 1891, en *La Patria* se publicó una curiosa sección titulada “Origen de algunas palabras”. Ahí se discute el verbo “enmollejar”, que en España significa “dejarse engañar o persuadir fácilmente”, luego de lo cual se aclara: “Esto último será en España: en México nadie dice me *enmollejó* para expresar que ha sido sorprendido o engañado. En Michoacán, suelen decir los rancheros, en tales casos, me *entompeató*; es decir, me envolvió,

me empaquetó, me dejó imposibilitado de acción” (*La Patria*, 18 de agosto de 1891, p. 3). Esta nota del periódico dirigido por Ireneo Paz está firmada por Luis G. Iza, seudónimo de José María Luis Gonzaga, quien al parecer era hijo de Inclán. Este dato, así como la referencia específica a Michoacán, zona donde transcurre *Astucia*, podrían inducir a la sospecha. No obstante, tal vez ésta se disipe con la presencia del verbo “entompear” en una obra literaria coetánea a esta referencia periodística. En 1871, José Tomás de Cuéllar publicó su novela *Isolina*. En uno de los capítulos, la voz narrativa lanza una larga disertación moral sobre los parásitos de la sociedad (el término es mío), es decir, esa gente que no trabaja de modo honrado, sino que busca medrar al amparo de numerosas trapacerías; al enlistar a los dioses a los que esas personas se encomiendan (penates, no dioses superiores), el narrador incluye la “entompeata” (Cuéllar 2015: 287), voz que pone entre comillas y en cursivas, lo cual es un claro indicio de que se estaba lexicalizando. Pese a su relativa frecuencia en este período (al menos en la cultura letrada), el verbo no sobrevivió al siglo xx. Según los registros disponibles, Luis G. Inclán fue el primero que lo manejó, en la década de 1860; ignoro si mi hipótesis es válida, pero me gustaría pensar que él inventó el término y que éste fue adoptado después por los usuarios de fines del siglo xix. Tal fuerza puede tener la literatura.

Otra singular expresión presente en el texto de *Astucia* es “hacer títere”, frase usada en el texto en dos sentidos. En el primero de ellos, parece significar “preocupación”, según se percibe aquí: “—Ya veremos, eso lo dispondrá un consejo, porque también *tengo títere* con ese dinero que llevamos; por ser hermanos me facilitó don Polo las onzas, y aunque ya dispuse de ciento y tantos pesos para los pobres, creo que mis hermanos pasarán por ello, bastante generosos son” (t. I, 465). En otros casos más bien refiere al desconcierto o curiosidad que provoca algún suceso; por ejemplo, después de haber pedido a una mujer que le preste treinta pesos, al día siguiente un personaje provoca su sorpresa pues se presenta ricamente ataviado frente a ella: “más la inquietó mi respuesta y creció su curiosidad, haciéndole títere mi lujo, el dinero y cuanto le contaron” (t. II, 729); de

igual modo, cuando un trabajador de la hacienda muestra al dueño cómo se encuentra la propiedad, éste se muestra atónito por la deferencia que le muestran los otros trabajadores, ya que no es el administrador: “haciéndole títere el respeto con que me miraban todos los sirvientes al darme las razones que les pedía” (t. II, 769). Sólo uno de los 122 casos (en 91 documentos) de la palabra “títere” incluidos en el *CORDE* corresponde a este sentido; se trata de la frase: “Aseguro a uds., Señores, que me hizo mucho títere novedad tan estraña”, perteneciente a la obra de 1851 *Zapatazo a zapatilla y a su falso buscapié*, de Bartolomé José Gallardo. A estas alturas, no se puede saber si Inclán halló la frase en alguna obra o si, efectivamente, alguna vez se usó en la región de Michoacán.

En cuestión de neologismos, muchas veces es imposible saber si un autor registra algo que escuchó, o bien si, haciendo uso de las múltiples posibilidades de la lengua, está creando una nueva palabra. Esto se complica más si hay el riesgo de que se trate de simple desconocimiento de un término, como cuando el narrador dice sobre la reacción temerosa de la gente del pueblo ante la llegada de fuerzas militares: “Luego luego comenzaron a cerrarse tiendas y casas, y mucha gente corría para el cerro suponiéndose mil funestidades” (t. II, 1178); quizá sea más económico decir “funestidades” en lugar de “sucesos funestos”, pero sin duda esa palabra no existe. En casos excepcionales, cabe deducir que en alguna zona del país ha habido designaciones erróneas, como cuando Amparo, la mujer de Astucia, se topa con una “leoparda”; como en América no hay leopardos, cabe deducir que más se alude a un jaguar.

Por economía expositiva, me detengo aquí, aunque todavía podría multiplicar con profusión los ejemplos. Confío, empero, en que las muestras ya desplegadas basten para testimoniar la calidad creativa de *Astucia* en su nivel verbal. Al acotar que el lenguaje usado por Inclán es más bien “ranchero”, Azuela enfatiza el carácter expresivo de la obra, que otros no han podido (o no han querido) ver, y cierra su reflexión con una simpática comparación cultural basada en un referente popular:

Si se tiene la paciencia necesaria para seguirlo [a Inclán], nos sorprenderá su exacto tono local, su lenguaje lleno de giros usados exclusivamente por nuestros rancheros, con gran colorido y fuerza de expresión, ajustándose siempre la frase al estado emocional y psicológico del sujeto en acción.

Suele negarse que el lenguaje popular tenga real valor como expresión del alma de nuestro pueblo. Evidentemente para el que no conoce a nuestras clases bajas ni sus locuciones, tiene tanto de expresivo como puede tenerlo el griego para el indígena que vende chichihuilotitos fritos (Azuela 1947: 66).

No es extraño que Azuela haya emitido este comentario, porque, según se verá en otro capítulo, como creador, él también supo oír las inflexiones verbales del pueblo y recrearlas en la literatura. La palabra “chichihuilotitos” (presente en *Los bandidos de Río Frío* con su registro más común “chichicuilotitos”) parecía gustarle, según se percibe en su novela *La luciérnaga*, donde la puso en voz de una mujer que promueve a gritos su producto en venta.⁹ Esta extraña voz ilustra a la perfección la dependencia de una lengua, en cuanto sistema social y colectivo, respecto de la realidad concreta que pretende denominar, porque cuando los chichicuilotes desaparecieron, también lo hizo la palabra para

⁹ En la edición primigenia de *La luciérnaga* (1932), hay una escena donde se describen los sonidos de la calle, entre ellos, los gritos de diferentes vendedores; hay quien vende chilacas; alguien más, aguas frescas, y otra mujer una vianda muy singular: “El lamento secular de la india renca y parda, «chicuilotiiiiiiii...tos...fritos...» y la flauta delirante del aflador, perdida en el retumbo de los carros, el resoplar de los camiones y el rumor de la mustia muchedumbre que no supo nunca de un oro que brilla arriba” (Azuela 1932: 20). Aunque él decidió eliminar la palabra cuando corrigió esa novela vanguardista, sin duda la referencia permaneció en su memoria, por lo cual la reactivó en 1947 al hablar de Inclán, como parte del ciclo de conferencias que derivaron en su libro *Cien años de novela mexicana*. Debe notarse que, en *La luciérnaga*, la grafía es “chicuilotitos” y no “chichicuilotitos”, lo cual quizá se deba a que en España, donde se hizo la primera edición, les pareció que la sílaba estaba duplicada erróneamente; Santamaría indica que proviene del náhuatl “tztizcuilotl”, lo cual explicaría la duplicación y el sonido “k”: chichicuilote.

denominarlos. En un nostálgico libro titulado *El último guajolote*, donde se amalgaman fotografías antiguas y textos suscitados por ellas, Elena Poniatowska arranca el volumen recordando el pregón popular “¡Mercaráaaaan chichicuilotitos vivos! ¡Mercaráaaaan chichicuilotitos cocidos” (Poniatowska 1982: 9). Después, efectúa una descripción sobre la venta de los “chichicuilotitos”, ya fuera crudos o cocidos (a Azuela parecían gustarle más fritos). Luego, aparece una fotografía con un adolescente en actitud de gritar algo, pues tiene la boca abierta; en ambas manos sostiene, ya muertas y boca abajo, unas aves largas y esculpidas, que de seguro son los chichicuilotos.

Más allá de preferencias y experiencias personales, es cierto que, como sugiere Azuela, quien desconozca el habla propia de la gente del pueblo tenderá a no apreciar las excelencias del trabajo artístico que pueda forjarse a partir de ella.

LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO
(1888-1891)

La escritura de *Los bandidos de Río Frío*, obra monumental en todos los sentidos del término, ocupó a Manuel Payno desde 1888, cuando él residía en España (primero en Santander y luego en Madrid), hasta 1891, fecha en que la concluyó, durante su estancia en Dieppe, Francia. Aunque los datos exactos sobre la difusión de esta novela son escurridizos, no debe descartarse la posibilidad de que primero haya circulado en Barcelona y en México mediante entregas parciales. El capítulo final de la obra, titulado “Cosas de otros tiempos”, está formado por dos partes bien diferenciadas. En la primera, la voz narrativa asume la personalidad del autor mismo, quien rememora cómo empezó a idear la novela, en medio de su visión cotidiana de los pescadores españoles en el mar Cantábrico:

...pensaba también en las cosas de otro tiempo, de mi patria lejana, y llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos, sin saber a cuántas páginas llegaría esta labor que absorbía algunas horas diarias de mi vida aislada y la poblaba a veces de personajes fantásticos o reales que venían a acompañarme y a platicar conmigo cuando yo los evocaba, cualquiera que fuese el lugar en que se hallaran o el sepulcro en que estuviesen durmiendo el sueño final de los seres humanos (Payno 2000a: t. II, 705).

Y luego de lamentar todas las penurias personales sufridas mientras escribía, indica que, debido a esos sufrimientos, “La novela se interrumpió; los lectores se enfadaron” (*idem*). En principio, esta frase parecería un mero artificio retórico, pero también podría aludir a la difusión acumulativa de la obra mediante entregas sucesivas. En la segunda parte del

capítulo con que cierra la novela, se simula que el escritor ha recibido una carta de México, emitida por un amigo suyo, quien completa los datos sobre el destino y antecedentes de algunos personajes. En un pasaje, ese supuesto amigo dice: “He recibido con exactitud las *entregas* de *Los Bandidos de Río Frío*, que ha publicado nuestro amigo Parres” (t. II, 708), con lo cual se alude, de nuevo, a la probable distribución de la novela por esa vía.

Si bien, epistemológicamente, no se puede afirmar nada sin una prueba fehaciente, hay indicios de la probable distribución de *Los bandidos* en México por medio de entregas independientes. En primer lugar, el 4 de agosto de 1889, *El Tiempo*, que en su subtítulo se identificaba como “diario católico”, publicó la breve biografía anónima “Vicente Riva Palacio”, cuya primera parte ensalzaba la participación política de este liberal; al inicio de la segunda parte, afirmaba que, en los tiempos que la política le dejaba libres, Riva Palacio también había desarrollado actividades literarias; y luego de describir varios de sus libros, en el último párrafo aventuraba esta deducción: “No tememos equivocarnos al afirmar, que una novela que se está publicando por entregas y firmada por Un Ingenio de la Corte, es el fruto de sus ratos perdidos, que las ocupaciones de diplomático le dejan libre en la corte de las Españas” (*El Tiempo*, 4 de agosto de 1889, p. 1). Pese a su certeza, fundada en que las entregas venían del otro lado del Atlántico y en que Riva Palacio desempeñaba entonces funciones diplomáticas en Madrid, el Ingenio de la Corte no era su seudónimo.

El mismo diario mexicano incluyó, un par de meses después, esta noticia, todavía más precisa sobre el punto:

La casa editorial de Parres y Comp., que tiene su despacho en la calle de Chiquis núm. 11, está publicando actualmente en Barcelona y repartiendo en México por entregas, tres obras de autores mexicanos, que se titulan: *El fistol del Diablo*, novela por D. Manuel Payno; *Los bandidos de Riofrío* [sic], por un Ingenio de la Corte; y *Cuentos color de historia*, por D. Ramón Valle, presb. //

La impresión de esas entregas es clara y el papel excelente; los cuadernos están ilustrados con láminas litográficas a varias tintas (*El Tiempo*, 4 de octubre de 1889, p. 3).

Como se ve, el redactor de la nota incluso enuncia rasgos tipográficos de la impresión, que asegura haber tenido en sus manos (lástima que no aclara cuál de estas obras incluía láminas tipográficas). En suma, es probable que las impresiones parciales de Barcelona se hayan distribuido primero en España y hayan llegado paulatinamente a México, donde Parres tenía representación comercial (Juan de la Fuente Parres había arribado a México en la década de 1860 y aquí había hecho fortuna; para fines del siglo, estaba ligado a los círculos políticos más poderosos, incluyendo a dos presidentes de la República: Manuel González y Porfirio Díaz; él imprimía en Barcelona, desde donde distribuía hacia México, es decir, era impresor y librero).

Convendría recordar que, al menos desde un punto de vista tipográfico, son dos las modalidades para publicar una obra mediante avances parciales. La primera consiste en la difusión del texto en un periódico o revista, con adelantos que se insertan paulatinamente, sin autonomía plena; si se trata de un periódico, el avance puede ocupar un lugar o extensión más o menos fijos dentro de éste (como un par de columnas en la parte baja, pongamos por caso); si de una revista, aparece subordinado dentro del formato de ésta o bien como una especie de suplemento añadido, con numeración independiente y páginas completas cuyo contenido exclusivo es esa obra. La segunda variante consiste en impresiones parciales y autónomas de un texto (en uno o dos pliegos, por ejemplo), cuyo conjunto compondrá un libro; en ese caso, como hábil estrategia comercial, se ofrece cada fascículo a un precio accesible, gracias a lo cual un lector de recursos económicos limitados podrá comprarlo (a veces, incluso al final se “regalaba” la portada exterior necesaria para encuadernar el libro completo, formado por todas las impresiones parciales). No son modalidades excluyentes, porque un texto literario

difundido primero de una manera, puede después asumir la otra. Los dos términos para nombrar las obras publicadas mediante avances son “novela de folletín” o “novela por entregas”. Reitero que me refiero al aspecto tipográfico, no necesariamente a la composición de la obra, pues en ocasiones ésta es simultánea a su difusión, o sea, se publican los avances (en fascículos autónomos, en un diario o en una revista) conforme se escriben; en otros casos, simplemente se trata de una división que obedece a propósitos comerciales, pues el texto está completo desde antes del inicio de su publicación. Cuando la escritura de la obra y su difusión son simultáneas, la composición literaria se ve afectada, porque el autor no tiene oportunidad de revisar la estructura completa para ajustar la trama y los personajes; por ello, la mayoría de las veces hay diferencias importantes entre la versión en folletín o por entregas, por un lado, y la versión en el formato de libro, por otro (como expondré en otro capítulo, un caso notorio de esto es *Los de abajo*, cuya versión de 1920, revisada y corregida, es literariamente superior a la de 1915, cuyas entregas fueron escritas por Azuela al mismo ritmo que circularon en un periódico).

La estudiosa francesa Marie-Eve Thérénty ha propuesto sugerentes ideas sobre el tema. Ella describe así su objeto de estudio: “la parte inferior del periódico llamada folletín o «planta baja»; es decir, la banda inferior del periódico, separada de la superior por una línea oscura” (Thérénty 2013: 11). Aunque esta división no es tan nítida en muchas novelas aparecidas en diarios mexicanos (por ejemplo, no siempre el texto literario se ubica en la parte baja), es importante distinguir el carácter dependiente del texto dentro de esas publicaciones periódicas. Ella se rehúsa a identificar plenamente “novela de folletín” con “novela por entregas”: “La hipótesis que servirá de eje es la siguiente: este compartimiento de «planta baja» del periódico funciona de forma compleja, y reducirlo a la existencia de la novela por entregas, como se hace mucho en Francia, es insostenible” (p. 11). Sin duda, sus análisis muestran la riqueza de su perspectiva, porque logra relacionar productivamente esa

“planta baja”, como la denomina, con el conjunto completo del diario donde aparece, a cuya múltiple significación contribuye, al mismo tiempo que dialoga con las otras partes de la publicación (excepcionalmente, incluso con las noticias de un diario distinto).¹

El problema es que en México los términos “novela de folletín” y “novela por entregas” se usan de manera laxa e indiscriminada. La palabra “folletín”, derivada de la voz francesa “feuilleton”, está muy cercana a “folleto”. Si no me equivoco, en francés no existe esta sinonimia, porque para el concepto hispánico de folleto se usa “brochure”. Según el *DLE*, un folleto es una: “Obra impresa, no periódica, de reducido número de hojas”, mientras un folletín sería la: “Sección de un periódico en la que se publicaban por entregas textos dedicados a asuntos ajenos a la actualidad, como ensayos y novelas”. Así pues, una diferencia radical entre ambos conceptos es que un folleto es autónomo y un folletín no, además de que el segundo tiene una frecuencia de difusión preestablecida. Sin embargo, la definición de la Academia de la Lengua habla de que los folletines se publican por “entregas” en un periódico, lo cual quizá genera cierta confusión, por el uso de ambos términos. Asimismo, las distinciones se complican por el hecho de que, a veces, el folleto o fascículo mediante el cual se imprime parcialmente una obra también se anuncia, por razones comerciales, con una periodicidad fija (*v. g.*, a la venta cada quince días). En fin, esta confusión terminológica se aprecia en la edición primigenia de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, pues, como se verá, cada entrega fue promovida en el encabezado como “folletín”. En sentido estricto, *El Periquillo Sarmiento*, *Los bandidos de Río Frío* (tal vez) y *Los de abajo* fueron “novelas por entregas”, no “novelas de folletín”.

¹ En México, un ejemplo sintomático de esto es *La Rumba*, de Ángel de Campo, novela difundida por vez primera en las páginas del diario *El Nacional* a fines de 1890. Yliana Rodríguez (2012) ha estudiado la interesante relación establecida entre este texto literario y las noticias periodísticas.

Respecto de la decisión de Manuel Payno de firmar la primera edición de *Los bandidos de Río Frío* con la ambigua frase “Un Ingenio de la Corte”, en el capítulo final la voz autoral señala: “No puse mi nombre al frente de la novela, entre otras cosas porque no sabía si mi edad y mis pesares me permitirían acabarla...” (t. 2, 705). Sobre esta decisión, Nicole Giron enuncia una hipótesis razonable, relacionada con el cargo de cónsul desempeñado por el escritor en España: “Es probable que haya recurrido al uso de un seudónimo para no comprometer la respetabilidad del cargo consular que ocupaba entonces, y evitar que se le reprochara presentar una imagen no edificante del país que representaba oficialmente” (Giron 1994: 5-6). Desde 1889, Payno ocupó el cargo consular en España, con residencia en Barcelona, luego de haber permutado esa posición con Ignacio Manuel Altamirano, cuya quebrantada salud hacía que París fuera una ciudad más apropiada para él. La ausencia de la identidad autoral se subsanó en la segunda edición de la obra, también sin año, donde se estampó el nombre de Payno, junto con la lista de estos blasones: “Miembro de las Sociedades de Geografía de México y de Lisboa, del Instituto de New York, y de la Sociedad para los Adelantos de las Ciencias y de las Artes de Londres” (*apud* Sol 2009: 94). En relación con estas comunes debilidades humanas, no puedo dejar de recordar al británico Horace Walpole, quien en 1764 no asentó su nombre al frente de su disparatada novela *El Castillo de Otranto*, supuestamente porque la profesión de novelista era indigna para alguien que, como él, pertenecía al Parlamento británico; pero debido al apabullante éxito de esta obra (hoy considerada como fundacional para el terror gótico), en la segunda edición, de 1765, firmó orgullosamente con su nombre.

Ahora bien, en la portada de los dos tomos de la edición original de *Los bandidos*, que quizá se efectuó mediante entregas que finalmente formaron un libro, no se consigna el año exacto de la impresión en Barcelona por Juan de la Fuente Parres, quien decidió promover la obra bajo el heterogéneo pero descriptivo subtítulo de “Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores”. Payno quiso compendiar el

panorama social, cultural, político y lingüístico del México del siglo XIX que había conocido. Él rememora ese período nacional desde una distancia no sólo geográfica sino temporal, pues media un largo lapso cronológico entre el momento de escritura de la obra y sus referentes de carácter histórico. Así, el título, que al final de la novela dice que le proporcionó su editor, alude al caso de un militar cercano al presidente Santa Anna: el coronel Juan Yáñez, quien luego de un largo proceso judicial, fue ejecutado en 1839 por haberse valido de su privilegiada posición para comandar una inclemente banda de ladrones y asesinos, quienes operaban desde la zona de Río Frío, pero influían en buena parte del territorio aledaño.² Pero en realidad éste es sólo uno de los muchos ejes de la novela, en la cual se entrecruzan infinidad de tramas y personajes.

Los bandidos de Río Frío no concitó una recepción entusiasta por parte de sus primeros comentaristas, pero sí del público general. Aunque algunos críticos destacaron la riqueza léxica de la novela, sobre todo por su abundante cantidad de mexicanismos, así como su severo ataque contra las estructuras políticas del poder, no fueron benevolentes al juzgar las aptitudes literarias del autor. Como señala Margo Glantz en el prólogo de la edición en dos tomos aquí usada, la “novela tuvo que esperar largo tiempo antes de ser aceptada por la crítica, y sólo a principios del siglo XX algunos escritores eminentes empezaron a elogiarla; por ejemplo, Federico Gamboa” (Glantz 2000: 9). Para este último, “Hasta Manuel Payno, que en 1860 sacó su *Fistol del Diablo*, en 1871 su colección de cuentos *Tardes nubladas*, y más adelante, tras el pseudónimo de «Un Ingenio de la Corte», sus *Bandidos de Río Frío*, no había vuelto a laborarse con resolución y franqueza en la novela mexicana” (Gamboa 1914: 14). Y en un juicio cuyas coordenadas críticas hemos visto aplicarse a *Astucia*, él añade que *Los bandidos de Río Frío* “es obra mexicana

² Desconozco si se trata de una simple casualidad, pero advierto que también en *El Periquillo Sarmiento* hay un capítulo donde aparecen unos bandidos de Río Frío, a quienes, como describí, es forzado a sumarse el protagonista.

por sus cuatro costados, sí obedece a plan preconcebido, luce unidad de acción y orientación recta, acrece, con sabiduría y arte, el léxico nuestro, incalculable es el número de mexicanismos que se registran en sus muchas páginas. Deja harto atrás al *Periquillo*, en todo y por todo, y a *Astucia...*” (pp. 14-15). Aparte de su contundente confirmación de los rasgos verbales de la obra, aspecto del que me ocuparé en extenso, es patente su empeño por reivindicar las capacidades de Payno como novelista. Conjeturo que esta necesidad se fundaba en su conciencia de un riesgo latente: que la impresión inicial de los lectores de *Los bandidos* fuera negativa, pues podrían extraviarse en su argumento múltiple, compuesto mediante la acumulación de una serie de historias que se presentaban alternadas (pese al escandaloso título de la novela, la trama de los bandidos era una de tantas dentro de la obra, si bien ayudaba a aglutinar diversas historias y estratos socioculturales).

Sin embargo, el probable desconcierto que pudo haber suscitado entre sus receptores una obra tan informe y compleja se atenuaba gracias a que el autor había recurrido a un medio idóneo para construir una estructura de esa naturaleza: el suspenso, que permite dejar pendiente un relato e intercalar otro u otros, sin que ello provoque la pérdida de interés del lector por la trama global. Este sistema narrativo era familiar para los potenciales primeros lectores de *Los bandidos*, por la influencia de las novelas por entregas en esa época. No es casual pues que Payno haya escrito su obra en España, donde este subgénero había alcanzado ya una irrefutable difusión y aceptación, incentivada por el reciente ingreso a la cultura letrada de una buena cantidad de artesanos y obreros, cuyo nuevo poder adquisitivo les permitía comprar las entregas periódicas; éstas tenían ya un precio más asequible, debido al progreso de los procesos industriales de impresión y al naciente mercado editorial.³ Además, él tenía experiencia en su propio país con este tipo de literatura,

³ Sobre este punto puede consultarse el ya clásico estudio de Juan Ignacio Ferreras (1972). Centrado en el fenómeno cultural de la novela por entregas en España, este libro

ya que, como anoté páginas arriba, entre 1845 y 1846 había publicado por entregas la primera parte de su obra *El pistol del Diablo*, en la *Revista Científica y Literaria*; para la versión más amplia, difundida por la Imprenta de Ignacio Cumplido en varios volúmenes entre 1859 y 1860, agregó muchos más capítulos; algunos de sus contemporáneos criticaron esa novela por carecer de una estructura narrativa coherente, rasgo que es un claro indicio de que Payno siguió el mismo esquema de escritura: en la revista, difundió los avances conforme los iba escribiendo, y en el libro simplemente acumuló más material hasta lograr un todo que no sometió a revisión global.

Ahora bien, no todos coinciden con la antecitada valoración de Gamboa sobre *Los bandidos*. Entre los disidentes (parciales, como se verá más abajo) se encuentra Azuela; al refutar la supuesta superioridad de esa obra respecto de *El Periquillo* y *Astucia*, él sostiene:

Está de moda hablar bien de don Manuel Payno y de su novela *Los bandidos de Río Frío* [...] Lo que ayer parecía despreciable y ridículo, un buen día lo aclaman con entusiasmo, como un gran descubrimiento [...] Mencionar *Los bandidos de Río Frío* como una buena novela mexicana habría sido signo inequívoco de atraso y de mal gusto [...] El lector debidamente enterado de la moderna novela, sin afición especial por nuestras cosas viejas, no encontrará nada digno de interés en esta obra de Manuel Payno. Como novela —igual que sus congéneres— vale bien poco y su valor se reduce a lo meramente documental (Azuela 1947: 75-76 y 77).⁴

sirve también para contrastar las condiciones del mercado editorial en la Península Ibérica y en México.

⁴ Señalo, de paso, que precisamente por su carácter “documental”, la novela ha sido valorada desde otras disciplinas; por ejemplo, la historiadora Anne Staples propone usar como referentes históricos los datos suministrados por la novela, los cuales habría que cruzar y validar con elementos entresacados de otras fuentes con valor historiográfico (véase Staples 2001).

La frase “lo que ayer parecía despreciable y ridículo” alude a algunas de las valoraciones previas sobre Payno. Una de las más devastadoras salió de la pluma de Manuel Gutiérrez Nájera, desde su sección titulada “Plato del día”, la cual firmó bajo el seudónimo de Recamier, tomado de un famoso restaurante de la época. Esta columna regular de *El Universal* se inauguró precisamente con el artículo contra Payno, titulado: “Plato del día. La cámara federal pide la cabeza de un diputado” (8 de abril de 1893). Pese al encabezado, eminentemente político, la nota más bien parece haber sido motivada por el hecho resumido en la primera y lapidaria frase: “Han hecho al señor Payno académico, y ya hay quien solicita la vacante” (Gutiérrez Nájera 2018: 7), la cual se refiere a su ingreso como miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, en abril de 1893.

Después de hablar despectivamente de la labor de Payno como ministro de Hacienda, Gutiérrez Nájera alude al proceso judicial al que se le sometió en julio de 1861, cuando Altamirano pidió su cabeza por traidor, bajo la acusación de haber apoyado, a fines de 1857, el Plan de Tacubaya, firmado por Félix Zuloaga pero con la participación del propio presidente Ignacio Comonfort, quien estaba en la conjura para desconocer la Constitución de 1857. Respecto de sus capacidades artísticas, dice Gutiérrez Nájera: “Como literato, allá en sus mocedades —¡uy!, ¡uy!, ¡uy!—, hizo versos el señor Payno, algunos muy bonitos, con peluca y todo. Colaboró copiosamente en la prensa. Para todo era chubasco el señor Payno. Inundaba” (p. 10); esto último, por la locuacidad que le adjudica. El dardo más venenoso se lanza contra su faceta narrativa, en particular la exhibida en su primera novela:

Ese *Fistol del Diablo* se publicó por entregas, dando provecho a los editores y al autor. Y es curioso saber cómo escribió esa novela. No tenía plan ninguno, se le olvidaban hasta los nombres de los personajes que ponía en juego, y cuando iban de la imprenta a pedirle original, le hallaban siempre sentado en un hueco cuyo nombre callo y que, por más señas, huele mal. Allí, en-

tregado a dos ocupaciones simultáneas, escribía sobre una tabla puesta en las rodillas, la *entrega* del día siguiente.

Si ha habido tubos ventiladores en aquel entonces, se escapa el *Fistol del Diablo*.

Después de hacer esa prenda de corbata, el señor Payno ya no volvió a hacer nada. Se estuvo quieto en Barcelona. Ya ha de hablar catalán, y por lo mismo es acreedor a que le nombren académico de la Lengua (pp. 11-12).

Los datos sobre *El fistol* no son precisos, porque, como dije, sólo una parte de la obra se difundió por entregas. La burla contra la Academia de la Lengua es extrema, porque esta instancia oficial habría hecho miembro correspondiente a alguien que más bien conoce el catalán, lo cual insinuaría, de refilón, su pobre manejo del español. El Duque Job no dice nada de *Los bandidos de Río Frío*, novela desconocida para él. En mi opinión, las enormes habilidades irónicas de Gutiérrez Nájera son más gozables cuando las maneja con sutileza; si bien el título “Plato del día” de la columna alude a la intención de “echarse al plato” diariamente a alguien, este artículo es más bien una diatriba, donde esas capacidades naufragan un tanto, por su obvia intención de destruir al adversario. Incluso el título resulta un tanto confuso y críptico, ya que alude a un suceso con antigüedad de más de treinta años (me pregunto si todos los probables lectores de esa época entenderían esta referencia).

Volviendo a Azuela, no obstante su enjundiosa y lapidaria crítica contra Payno, ya citada, curiosamente él incurre en una flagrante contradicción, porque párrafos más adelante emprende un sorpresivo encomio de su novela:

Nadie ha presentado un panorama tan vasto, tan variado, tan verídico y tan vital, como don Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío* [...] Manuel Payno, todo sencillez y lealtad, no fue uno de esos genios caseros nuestros que toman aire de escribir para la eternidad: modesto, escribe para sus contemporáneos del pueblo, como lo habían hecho Fernández de Lizardi e

Inclán. Y es lo que de vital y verdadero hay en su obra lo que exclusivamente le da perdurabilidad (*ibid.*: 78).

Con base en éste y otros comentarios, Margo Glantz concluye que diversos estudiosos mexicanos han escrito contrasentidos semejantes: “No sólo Azuela se contradice, los otros críticos mencionados descalifican a Payno por su incapacidad de profundizar en la psicología de sus personajes, pero al mismo tiempo lo alaban por «presentar la vida de aquel tiempo en todos sus aspectos»” (Glantz 2000: 10). Así pues, un sector de la crítica parecería haberse formado un criterio dual: si, por un lado, se niegan al texto valores estéticos, relacionados con su endeble estructura novelística y con su incapacidad de construir personajes profundos, por otro, se alaba la enorme fuerza de *Los bandidos de Río Frío*, fundada en su majestuosa representación artística de la realidad mexicana del siglo XIX.

En cuanto al lenguaje y al estilo de la novela, Castro Leal opina que “La prosa de Payno es, a pesar de sus abundantes mexicanismos, pobre de léxico y poco variada en recursos sintácticos: casi no conoce más medio de aglutinación del párrafo que la conjunción copulativa. Lo que mejor hacía Payno era conversar. Charlas de un tono campechano y familiar...” (Castro Leal 1991: x). En realidad, el propio Payno era consciente de este rasgo de su escritura, sobre el cual auto ironiza, pues en el mencionado capítulo final, su supuesto amigo anota en su carta: “Todo en ti se reduce a plática, y lo mismo es un discurso en el Congreso, que una novela, o que una charla insustancial en un café” (t. 2, 707).

Por mi parte, me pregunto si la pretendida pobreza retórica denunciada por Castro Leal, es decir, que Payno parece no conocer “más medio de aglutinación del párrafo que la conjunción copulativa”, no podría aplicarse también a la prosa de otra gran obra de nuestra historia literaria: *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo (mientras no se pruebe fehacientemente que el autor de esta obra es otro, seguiré adjudicándosela); creo que, en ambos

casos, ellos optaron por construir un narrador que mediante su aparente impericia retórica, muestra su sorpresa frente a un universo que lo rebasa y que es *per se* inabarcable.

Más ponderado que Castro Leal, en cambio, me parece el juicio de un contemporáneo nuestro: Carlos Monsiváis, quien en lugar de intentar convencer a los lectores de las secretas virtudes literarias de la novela, sagazmente apela a la muy probada eficacia narrativa del texto, además de que enfatiza su sorprendente vigencia, tanto en su lenguaje como en la realidad que representa de modo literario:

Ciertamente, *Los bandidos de Río Frío* no es gran literatura [...] No hay en el libro astucias literarias de primer orden, ni creación de personajes que evadan el arquetipo, ni prosa deslumbrante. Hay en cambio eficacia narrativa, riqueza sociológica, abundancia de personajes y, en los lectores mexicanos, que son casi todos sus lectores, la sensación —cultural, lingüística, política— de hallarse en un mundo a fin de cuentas conocido: vocablos de más o de menos el idioma es el mismo, y, así varíen extraordinariamente, las situaciones continúan siendo reconocibles. (La más obvia: las alianzas entre el poder y el delito.) [Monsiváis 1998: 251-252].

En este punto, deseo auxiliarme del más citable de los clásicos hispanoamericanos del siglo xx, Jorge Luis Borges. Al contrario de lo que en principio se piensa, él no es un férreo defensor del estilo acabado, pulido y perfecto, pues al revisar la historia literaria deduce que lo sustancial de un texto es la eficiencia con que éste llegue a los lectores. En una de sus varias reflexiones sobre este tema, incluida en un prólogo para una edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, él propone una genealogía de los escritores dividida en tres grandes categorías: la de quienes, como Quevedo, Chesterton y Virgilio, son susceptibles de un análisis integral que descifre todos sus procedimientos literarios; la de aquellos que poseen ciertas zonas insumisas a cualquier examen lógico, como De Quincey y Shakespeare; y, por último, la especie más misteriosa

y cautivadora: la de los escritores cuyos efectos felices no pueden explicarse en su totalidad por medio del intelecto. Según él, a veces los textos pertenecientes a esta tercera categoría presentan un rasgo paradójico, porque: “No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así inculminado, el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué” (Borges 1996: IV, 47). En una actitud reveladora de que aun en su madurez conservaba parte de su juvenil iconoclasia, él se atreve a ubicar a Cervantes en esta última categoría; se acepte o no esta hiperbólica clasificación, considero que a este grupo de escritores pertenecería también Payno, cuyas páginas pueden ser corregidas por cualquier lector medianamente versado en la gramática, pero cuya eficiencia narrativa no resulta afectada de forma sustancial por los supuestos errores cometidos.

He creído pertinente discutir los valores estéticos de la novela de Payno porque considero que sería injusto sólo adjudicarle virtudes verbales, basadas en su copioso uso de mexicanismos, tan visible que, en la misma década de 1890, García Icazbalceta se sirvió también de ellos para confeccionar su vocabulario. Pero antes de describir algunos de sus elementos lingüísticos, conviene precisar las circunstancias de su difusión. Como señalé, la primera edición de *Los bandidos de Río Frío* no indicaba el año en que se imprimió, aunque se deduce que empezó a circular entre 1892 y 1893, cuando Payno todavía residía en Barcelona (se conjetura que él regresó a México a fines de 1893 o principios de 1894). El éxito de la obra entre el público está patente en sus varias reimpressiones (el propio Juan de la Fuente Parres hizo la segunda, de nuevo sin año). El editor Manuel León Sánchez publicó en 1928 una versión de la obra donde sumó diversas modificaciones aplaudidas por los nietos de Payno (Elsa y Raúl Elorduy Payno), quienes en una carta enviada al impresor declararon estar convencidos de que esa versión sería la única “que se ajustará a la que dirigió y corrigió nuestro abuelo” (*apud* Payno 1928: t. I, 7); por ello, en la portada del volumen, León

Sánchez anunció con orgullo que su edición había sido “corregida con vista de los apuntes y borradores”, aunque no aportó ningún dato textual para comprobar esta aseveración. Al comparar en detalle las impresiones de Juan de la Fuente Parres (JFP) y de Manuel León Sánchez (MLS), Manuel Sol concluye:

Existe en *MLS* una marcada intención por corregir el habla popular de los personajes, incluso el discurso del narrador. Cito solamente algunos ejemplos; en primer lugar va nuestra lección siguiendo a *JFP* y, en segundo, las correcciones de *MLS*: *requemado* : quemado (I, VIII); *rejuntaban* : recogían (I, X); *trastes* : trastos (I, XIX); *polvienta* : polvosa (I, XXV); *joyo* : hoyo (I, XLII); *zapotazo* : golpe (II, XXXIII); *cogiéndose lo que podían* : robándose lo que podían (II, XLV); etc. Sin embargo su criterio no es siempre congruente; por ejemplo: casi al final del capítulo “Las brujas” (I, III) una robusta *chichigua* (“nodriza”) emplea la palabra *riales*, al dirigirse a Jipila, una de las dos herbolarias, y se los ofrece a cambio de una *melecina*, pues el niño que amamanta apenas toma la leche cuando la *gomita*. *MLS* corrige *riales* y escribe “reales” y deja intactas *melecina* y *gomita*, que es precisamente como debía editarse el texto, pues las tres palabras caracterizan el habla del personaje (Sol 2009: 98).

Esta serie de ejemplos, sólo una porción de los que él aduce, demuestran que, al menos en sus usos verbales, la edición príncipe posee una mayor riqueza (además, ahora resultaría imposible determinar cuál fue en verdad la última voluntad de Payno). En fin, por más cercano que sea el parentesco, esto no concede a nadie el derecho de arrogarse la facultad de autorizar cambios en una obra si el editor carece de documentos que prueben que se basó en las decisiones textuales del creador, cuyos manuscritos originales se han perdido para siempre, pues al parecer fueron destruidos pocos años después de la muerte de Payno, cuando las tropas revolucionarias entraron a lo que había sido su casa en San Ángel.

Ahora bien, en el “Prólogo del autor” que acompaña al texto narrativo, luego de mencionar la causa judicial de la que parte el argumento, Payno describe su objetivo central en estos términos:

De los recuerdos de esta triste historia y de diversos datos incompletos, se ha formado el fondo de esta novela; pero ha debido aprovecharse la oportunidad para dar una especie de paseo por en medio de una sociedad que ha desaparecido en parte, haciendo de ella, si no pinturas acabadas, al menos bocetos de cuadros sociales que parecerán hoy tal vez raros y extraños, pues que las costumbres en todas las clases se han modificado de tal manera, que puede decirse sin exageración que, desde la mitad de este siglo a lo que va corrido de él, México, hasta en sus edificios, es otra cosa distinta de lo que era en 1810 (t. 1, 23).

Así pues, pese al ostentoso anuncio de la portada, donde se califica a la obra como “naturalista”, sin duda la corriente literaria dominante en la novela es el costumbrismo. Sospecho que la nostalgia por su lejano país exacerbó este afán costumbrista de Payno, porque la historia de la cultura mexicana no registra ninguna novela que abarque tantos estratos socioculturales y que describa en detalle tantos hábitos y costumbres; a tal grado es visible esta intención totalizadora que, con su característico humor, Carlos Monsiváis, en otro ensayo dedicado a Payno, subtitula así el apartado sobre *Los bandidos*: “Y sólo se quedaron fuera de la novela los de los siglos anteriores o venideros” (Monsiváis 2006: 302).

Desde otra perspectiva, no deja de ser extraño que una obra de índole tan mexicana también se haya difundido entre el público español, el cual apenas comprendería muchos de los referentes culturales y lingüísticos del texto (si acaso lo atraía su trama local y abigarrada). Quizá por ello Payno decidió —de seguro en consulta con el impresor— añadir al texto dos elementos complementarios: a) una serie de notas a pie de página, explicando cuestiones históricas, geográficas y lingüísticas de México; b) una breve lista final —denominada

“Nota”— de voces mexicanas que, se argumentaba, no eran todavía adoptadas por la Real Academia Española; además, esta última decisión se justificaba con una frase al pie de página donde se aprecian las aspiraciones de amplia difusión comercial que presidían esta empresa editorial: “Como esta obra no debe circular únicamente en México, sino también en España, en las Américas del Sur y en otros países extranjeros, y se usan en el curso de ella palabras que tienen su origen en el idioma mexicano, o son elocuciones o modismos especiales, hemos creído necesario formar la presente Nota” (t. 2, 716). No tengo noticia de que el texto haya circulado más allá de México y España, pero sería atractivo indagarlo.

No está claro cuál es el criterio —si es que lo hubo— para ubicar una información lingüística en una nota a pie de página adjunta al texto o bien en la lista final llamada “Nota”. No obstante, me atrevo a conjeturar que ambos elementos paratextuales corresponden a distintos estadios del proceso de escritura (si bien éstos no necesariamente se reflejaron en la impresión). Para que se entienda mejor mi hipótesis, repito que, en el último capítulo de *Los bandidos*, al asumir una nítida voz autoral, Payno afirma que algunos lectores se enojaron porque él se había visto obligado, debido a su precaria salud, a interrumpir la publicación de su relato; con ello juega con la posibilidad de que la obra haya sido impresa de manera paulatina, mediante el formato por entregas, de lo cual hay indicios, como describí. En suma, resulta plausible que Payno haya tenido en mente ese modelo de escritura. Desde esta perspectiva, quizá las notas a pie de página fueron pensadas para servir al lector en cada potencial entrega autónoma de la novela; en cambio, la lista final habría sido concebida después, es decir, cuando las entregas parciales se conjuntaron para armar un volumen unitario que incluyera una sección con explicaciones de palabras tal vez desconocidas para el lector.

La “Nota” consta de escasas 66 voces, en orden alfabético, con su respectiva explicación (en su edición moderna, este material abarca poco

menos de cinco páginas: t. 2, 716-720). Me parece que algunas de ellas serían una delicia para los actuales lexicógrafos profesionales; por ejemplo, se comienza la descripción de las “tortillas” diciendo que son una “Especie de galletas que se hacen con el maíz”, aunque luego se proporciona en detalle el proceso de su elaboración, hasta culminar con una frase donde se deja traslucir el chovinismo: “Es una especialidad en México, y que constituye el alimento principal de la clase indígena y de la gente pobre de México, y mucho más sano que las diversas preparaciones que hacen con el maíz, los campesinos en Italia y en algunas partes de España” (t. 2, 720). También entra en esta lista la popular palabra usada por Azuela al hablar de *Astucia*, el “Chichicuilote: Ave acuática que abunda en los lagos del valle de México, y se mantiene con los mosquitos de que está casi cubierta la superficie del agua. La gente pobre de México y los indios encuentran su carne muy delicada. ¿*Gambetta melancolica* o *Phalaropus* de Wilson?” (t. 2, 717). La duda final sobre la familia zoológica a la que pertenece el “chichicuilote” es una muestra de las inclinaciones científicas asumidas por algunas acepciones.

Ahora bien, por las estrechas dimensiones de esta lista, así como por su ubicación como un glosario fuera del contexto de la obra, quizá sea más productivo centrarse en las notas a pie de página. Aunque el número total de éstas tampoco es muy copioso para una obra de tal magnitud (cerca de 2000 páginas en los dos volúmenes de su edición original), su presencia constituye un atisbo del tipo de datos culturales que el autor y el editor consideraban como extraños para los lectores no familiarizados con la cultura mexicana. En verdad, una edición dirigida íntegramente a receptores ajenos a este circuito habría requerido una ingente cantidad de notas, indispensables para construir un contexto de lectura apropiado. Resulta imposible saber qué se imaginaba un lector español de fines del siglo XIX al encontrarse con el siguiente retrato de una humilde casa mexicana: “amueblada con cuatro o cinco buenos petates, un tinajero, varios tecomates y guajes, dos metates, cántaros, cazuelas y ollas de barro, ayates y chiquihuites” (t. 1, 47). En principio,

cabe suponer que palabras como éstas serían percibidas como forasteras para el dialecto peninsular, por lo que a veces se aclaraba su sentido. No obstante, adelante que en los dispersos (pero ilustrativos) ejemplos citados a continuación, puede apreciarse que las notas a pie de página no se elaboraron de forma sistemática, porque hay mexicanismos sin comentario alguno (por ejemplo, la “chichigua” que ya vimos en *El Periquillo*), mientras que en otros casos la información semántica sólo se proporciona mucho después de que la palabra ha aparecido en el texto por vez primera.

Con frecuencia, las notas se limitan a esclarecer el significado concreto de un sustantivo. Así, la frase: “Una fue a buscar chinguirito” (t. 1, 106) es completada por una acotación donde se consigna que “chinguirito” es el: “Aguardiente de caña, compuesto con alumbre y agua. Es casi un veneno” (t. 1, 106, n.; por cierto: esta última frase despectiva no aparece en la acepción de “chinguirito” incluida en el glosario final). O bien, cuando se describe a un personaje como un “aguilita” (t. 1, 126), se precisa el término y sus alcances cronológicos: “Se llamaban y se llaman todavía aguilitas, a los individuos de la policía especial del municipio” (t. 1, 126, n.). En su diccionario, Santamaría explica el origen del término: “Celador municipal: especie de mozo de oficio del Ayuntamiento. En otro tiempo, antes de la creación de los gendarmes, eran también agentes de policía. Dióles el pueblo ese nombre porque usaban, bordadas en el cuello, unas águilas pequeñas”.

La sucesión de términos quizá desconocidos para el receptor complica el proceso, como en la lista de los hábitos alimenticios que se desea imponer a un niño desprotegido, infortunado aprendiz del taller de ebanistería de Evaristo, el personaje más cruel del relato: “Por la mañana pilón de atole y un pambacito blanco; a medio día su escamocha, y en la noche otro pilón de atole y los mendrugos de pan que sobren” (t. 1, 165), luego de lo cual la nota explica que el “pilón” era una: “Moneda muy pequeña de color que ya no existe. El peso duro tenía 128 pilones”; se actualiza así la información sobre el sistema monetario mexicano que

ya nos había proporcionado *El Periquillo Sarmiento*. Sin embargo, en esta frase también podrían implicar dificultades “atole”, “pambacito” e incluso “escamocha”. A lo largo del texto, no se indica cuál es el significado de la primera palabra, cuya acepción en el *DLE*, marcada como propia de Honduras y México, es simplemente “Bebida caliente”.⁵ La segunda palabra sólo se entiende muchas páginas después, cuando aparece la frase “un trozo de pambazo” (t. 1, 248), cuyo segundo término se define así en una apostilla al texto: “Pan de figura oblonga hecho con harina común o salvado, que es más barato y consume la gente pobre en México”. La voz “escamocha”, de presencia reiterada en el texto, no recibe ninguna aclaración, si bien el lector español podía haber reconocido una variante de “escamochó” (como lo registra el *DLE*), término usado para referirse a las sobras de la comida.

De los ejemplos anteriores se deduce con facilidad que uno de los motivos recurrentes de *Los bandidos de Río Frío* es la comida: a lo largo de la narración se describen con minucia los hábitos alimenticios de todos los personajes, desde el encumbrado juez don Pedro Martín de Olañeta hasta los seres más marginados de la sociedad.⁶ Así, el narrador se demora con deleite en la descripción de los manjares consumidos por los estratos sociales elevados, y tampoco desdeña aludir a las limitaciones de los depauperados, como sucede en un divertido pasaje de la novela en el cual vale la pena detenerse. Durante una de las múltiples secuencias narrativas, Cecilia, la simpática y guapa frutera, es insultada por un burdo pretendiente, quien por medio de una carta le propone fingir contratarla como cocinera en la hacienda de su padre para que se convierta en su “querida” (como se diría en el lenguaje popular). Como (según la terminología decimonónica) Cecilia es una mujer “honrada y

⁵ Era más ilustrativa la acepción previa de este diccionario: “Bebida caliente de harina de maíz disuelta en agua o leche, a la que se pueden agregar sabores edulcorantes” (*DLE*). No cualquier “bebida caliente” es un atole.

⁶ Sobre este atractivo tema, véase Díaz Ruiz 2001.

decente” que sólo aceptaría casarse legalmente, se siente muy ofendida, por lo que con ironía extrema contesta por carta, ofreciendo también trabajo a su despreciable enamorado, e incluso un salario mejor que el ofrecido por él: “Don Pioquinto: si tiene usted hambre puede venirse de mozo a acarrear fruta a la plaza, y le daré a usted ocho pesos cada mes, un real diario de ración, y le pagaré, además, la comida en los Agachados” (t. 1, 422); la ironía completa de este pasaje sólo se comprende a cabalidad leyendo la nota descriptiva sobre los “Agachados”: “Así se llamaban los puestos de comida que había en el Callejón de Tabaqueros. Los manjares eran las sobras y desechos de las casas que vendían las cocineras, y calentaban, revolvían y recomponían las vendedoras. Se podía comer pollo, costillas y guisados por medio real. Muchos pedían cuartilla de escamocha”; por cierto que la aparición de la palabra “escamocha” al final de esta información serviría para conocer con exactitud su significado: sobras de la comida. La descripción de estos locales elaborada por Guillermo Prieto en sus memorias no es muy halagüeña: “El populacho vil tenía sus fondas o comedores al aire libre en el callejón de los «Agachados», en el tránsito de Portacoeli y Balvanera, y allí gente sucia y medio desnuda, en cuclillas o de plano, hervía alrededor de cazuelones profundos, con piélagos de moles, arvejones, habas, frijoles y carnes anónimas e indescriptibles, no para recordadas por los racionales” (Prieto 1906: 106). La voz para denominar esos modestos expendios de comida permanece en el español de México: “Agachados (coloq.) Fondas o puestos en los que se come de pie y la gente se ve obligada a agacharse; están ubicados en mercados o en calles de barrios populares” (*DEM*).

Me permito aquí una ligera digresión, sobre una voz de la cita de Prieto: “arvejones”, la cual sonará extraña a los hablantes mexicanos. Si se consulta el *DLE*, “arvejón” remite a la palabra “almorta”, cuyas dos acepciones son: “1. f. Planta anual de la familia de las papilionáceas, que florece por junio y es indígena de España, con tallo herbáceo y ramoso, hojas lanceoladas con pedúnculo y zarcillo, flores de color morado y blancas, fruto en legumbre con cuatro simientes de forma de muela, y cuya

ingestión produce, a veces, latirismo. 2. f. Semilla de la almorta”. En suma, seguimos en ascuas, porque resulta arduo entender este galimatías. Pero si vemos las imágenes de la planta y sus semillas, reconoceremos lo que nosotros denominamos “chícharo”.

En otros pasajes, las notas de *Los bandidos* remiten a un elemento específico de la cultura española que facilita descifrar una frase abstrusa, o bien comparan elementos culturales de México y de España. Por ejemplo, en una referencia aún vigente, un personaje con una retórica limitada acude a una comparación popular para lisonjear a Cecilia diciéndole que sus labios “parecen dos jitomates” (t. 1, 202), luego de lo cual la nota específica: “En México, tomate se llama al pequeño de color y cáscara verde, y jitomate al encarnado”. Asimismo, cuando aparece la palabra “jicarero” (t. 1, 173), que alude al personaje típico del comercio del pulque, se describe así su significado: “Se llama en México *jicareros* a los dependientes encargados de expender el pulque, y se sirven de calabazas cortadas por la mitad, en forma de tazas grandes. En España llaman *jícara* a los pocillos para el chocolate, y se dice *una jícara de chocolate*” (t. 1, 173, n.).

En una sabia medida precautoria, esporádicamente el texto señala tanto el sentido de una palabra en México como su distinto significado y registro cultural en el español hablado en ambas orillas del Atlántico. Así, en la nota anexa a la frase “Almorzaremos, chula” (t. 1, 175), se explica el uso afectuoso de “chula” en México: “Lo mismo que bella, hermosa, bonita. Chula es más cariñoso y expresivo”, lo cual coincide en general con su uso presente, tal como registra un reciente *Diccionario de mexicanismos*: “Apelativo para dirigirse un vendedor de mercado o tianguis a una clienta: «Ándele, chula, ¿qué se va a llevar hoy?»” (DM); pero en la nota de la novela de Payno, se añade una prevención respecto del empleo de esta voz en la Península, debido a una de sus acepciones más burdas: “En algunas provincias de España no se puede pronunciar esta palabra; es casi un insulto decirle a una mujer chula” (t. 1, 175, n.).

Por último, este mismo tipo de notas propicia comparaciones más concretas entre ambas realidades; cuando uno de los personajes declara así sus preferencias en la comida: “Ya sabes, a mí me gustan las enchiladas picantes y la sangre de conejo” (t. 1, 170), se puntualiza a pie de página que la “sangre de conejo” es el: “Pulque compuesto con azúcar y tuna colorada, higos chumbos, como le llaman en España”. Pero luego de esta concisa definición, la vena chovinista de Payno (más que de su editor, cuyos orígenes eran españoles) lo impele a enunciar la supuesta superioridad del fruto mexicano sobre el peninsular: “Se producen las tunas en Andalucía, pero nunca tan azucaradas, grandes y de variedad de colores y aun de sabor como en México” (t. 1, 170, n.). La región de Andalucía también sirve como elemento comparativo cuando se desea explicar qué significa, en el baile, “pespuntear” un jarabe: “El jarabe es un baile popular en México como el flamenco en Andalucía. Cuando el que baila hace mudanzas difíciles y repetidas con los pies dando fuerte con los tacones en el suelo, se dice: «ya comienza a pespuntear». Pespuntear un jarabe es bailarlo a la perfección (t. 1, 411, n.); esta nota, exclusiva para los lectores españoles, busca acercar una realidad desconocida, más fácil de entender mediante una asimilación al entorno inmediato (hoy se recurriría a imágenes audiovisuales, que poseen la enorme ventaja de integrar imagen y sonido).

Ahora bien, en una posición ideológica de gran riqueza para un análisis de los discursos sobre la otredad, Payno, mediante un sutil tono irónico, inventa una supuesta noticia periodística que delata la manera tendenciosa como los europeos emiten juicios sobre la realidad mexicana. El pasaje se presenta cuando Evaristo ha asesinado y destazado a Tules, su esposa, lo cual provoca un escándalo sin límites que llega de inmediato a la prensa mexicana y después a la extranjera; con humor, el texto informa que esto se debe a la reproducción indiscriminada de la noticia en diversos medios, así como a las aportaciones de los comerciantes, quienes si bien en sus cartas al extranjero sólo saben hablar de sus negocios, “entre las facturas y cuentas corrientes suelen incluir una

que otra noticia de América que alarma los mercados de Europa, ocasiona una baja en la bolsa y a veces ocupa seriamente a los soberanos y a su consejo de ministros” (t. 1, 234). Como en Europa están siempre dispuestos a creer lo peor de los mexicanos (y a aprovecharse de ello), un periódico sensacionalista francés, titulado *El Gorro de Dormir de Dantón*, construye una hiperbólica historia a partir del asesinato, bajo el encabezado de “Salvajería mexicana” (¡como si la Revolución Francesa hubiera sido civilizada!):

El bárbaro esposo y el desnaturalizado hijo, después de haber descuartizado a la infeliz mujer, cortaron los pedazos más gordos de sus pantorrillas, hicieron un guisado con esa sustancia venenosa que llaman *chile*, que en el idioma bárbaro de los *metis* (mestizos) quiere decir *Salsa del diablo*, y se sentaron tranquilamente a cenar ese horrible manjar, digno de esa raza degradada española que *puebla* el rico continente de Colón. Hechos como éste, propios de los caníbales, no deben quedar sin castigo.

La Francia, que marcha siempre a la cabeza de la civilización y que conquistó en 93 la libertad del mundo, no debe dejar sin escarmiento esta barbarie y apresurarse a enviar buques de guerra con sus compañías de marina de desembarco, y si encuentra resistencia, bombardear para escarmiento las poblaciones situadas en la mesa central de los Andes y reducir las a cenizas, que en ello ganará la humanidad. De esta manera la Francia se hará amar y extenderá en esos lejanos países los beneficios de la civilización (t. 1, 235).

Si bien el mundo de ficción construido por medio de la obra remite a un período anterior al Imperio de Maximiliano en México (1864-1867), también llamado Intervención Francesa o Segundo Imperio, obviamente en el horizonte creativo de Payno opera ese referente histórico, de seguro recordada por la gran mayoría de sus lectores mexicanos. Por ello introduce esta última arenga, donde el redactor de la nota del periódico europeo exige la intromisión externa para castigar a los culpables; ya se sabe, el viejo discurso de imponer por la fuerza la “civilización” del

mundo occidental, en aras de abolir la pretendida barbarie (discurso vigente todavía, ahora bajo el ropaje de la “democracia”, que se busca vender como la panacea de toda sociedad). Pero al retomar la voz, el narrador extiende el blanco de su ironía: “Este párrafo fue reproducido en toda Europa, en inglés, en alemán, en dinamarqués, en checo, en griego, en italiano, en todos los idiomas conocidos y desconocidos y en todos los periódicos, y copiado y vuelto a copiar por la ilustrada prensa norteamericana, que lo adornó con grabados en madera” (t. 1, 235). Ahora la burla se ejerce contra Estados Unidos, donde hacia fines del siglo XIX surgiría la prensa amarillista, tan aficionada a ilustrar todo, en especial los sucesos sangrientos. Por supuesto, en todos esos países se reproduce la noticia con la misma ignorancia del original, que, entre otras inexactitudes y exageraciones, ubica al país en la meseta de los Andes. Payno escribe hacia fines del siglo XIX, cuando México ha sufrido ya la mutilación de su territorio a manos del naciente imperio estadounidense, así como diversas invasiones por parte de países europeos, sobre todo de Francia.

En su aspecto verbal, la imaginada noticia periodística (supuestamente trasladada del francés, si aceptamos el artificio literario) suma en el texto mismo el significado de las palabras que podrían ser confusas, como cuando se escribe entre paréntesis que “metis” remite a los “mestizos” y que el “chile” es una “salsa del diablo”; también destaca aquí el calificativo de “bárbaro” que se adjudica al idioma hablado en México, fundado tan sólo en las supuestas acciones de los usuarios de la lengua y no en las características intrínsecas de ésta, pues ni la más rudimentaria tipología lingüística cometería el absurdo de dividir las lenguas en bárbaras y civilizadas.

Excepcionalmente, las notas señalan las insuficiencias del diccionario normativo de esa época, el de la Real Academia Española, para dar cuenta del sentido particular que ha asumido alguna palabra en México; así, la frase: “sombreado apenas por los árboles torcidos del pantanoso *jagüey*” (t. 1, 508), es completada por una nota donde se indica que “*jagüey*” es un: “Lago pequeño, cavado artificialmente, cercado de árboles, que se llena con las aguas pluviales, y sirve en las haciendas que

no tienen cerca río o fuentes naturales, para que beban agua los ganados. El *Diccionario de la lengua* le da diversas acepciones a esta palabra, menos la que tiene en México” (t. 1, 508, n.). En efecto, en esa época, el diccionario de la Academia de la Lengua sólo daba entrada a la palabra “jagüey” para referirse a un grupo de árboles americanos pertenecientes a la familia de las moráceas; hoy, en cambio, la segunda acepción de esta voz la define así: “Balsa, pozo o zanja llena de agua, ya artificialmente, ya por filtraciones naturales del terreno”; con este sentido se usa en Argentina, Cuba, México, Perú y Venezuela.⁷ Aunque reitero que sería muy difícil que las notas adjuntas al texto de Payno fueran hoy suscritas por los lexicógrafos profesionales, sin duda marcan un estadio consciente de la lengua española y de sus dialectos mexicano y peninsular, cualesquiera que hayan sido los conocimientos lingüísticos de quien las redactó.

Tampoco parece vasta la familiaridad de Payno (y con él la de su editor) respecto de ciertos elementos culturales de origen prehispánico que pervivían en el México decimonónico (quizá en consonancia con uno de sus personajes, quien se rehúsa a distinguir individualmente a cada indígena, por lo que opta por llamar a todos y cada uno de ellos con el católico nombre de José). Por ejemplo, cuando una mujer se expresa con desdén para referirse a un indígena: “Todo lo merecía este *nabual*” (t. 2, 156), la nota describe: “*Nabual*: monstruo horroroso”, definición que se queda corta respecto de los sentidos que podía asumir la palabra

⁷ Al igual que sucede con cualquier palabra en su uso artístico, siempre es necesario considerar el contexto literario en el que ésta aparece. En una reciente edición crítica española de *El resplandor* (1937), novela de Mauricio Magdaleno, una nota aclara qué significa “jagüey”: “nombre genérico de varias especies de árboles...” Sin embargo, este dato, sacado del diccionario de la Academia de la Lengua, no corresponde al sentido con que se usa dos veces el término en esa obra: “Todos los jagüeyes estaban resecos y el pasto se quemaba” (Magdaleno 2013: 127) y “las remudas aprovechaban los cinco minutos para beber el agua malsana de los jagüeyes...” (p. 149). La voz es significativa, pues la sequía de los jagüeyes, o la mala calidad de su agua, son indicio certero de las condiciones de la infértil tierra de San Andrés de la Cal, donde transcurre la novela.

en México. En primer lugar, en el contexto de la narración, el término no alude a la creencia cultural prehispánica de que todas las personas se ligan con un animal que funciona como una especie de doble protector (su nahual o nagual). Dentro de este mismo campo semántico, tampoco parece remitir a la primera acepción que proporciona Santamaría: “Nagual. (Del azt. *nahualli*, bruja), com. Entre los indígenas de origen azteca de la América, brujo, hechicero que cambia de forma por encantamiento”. En realidad, el término tiene un uso más directo dentro de la novela, pues se aplica a un indio que, enviado por Evaristo, había entrado a la casa de Cecilia enmascarado y con la intención de asesinarla, acto impedido por una valiente criada que logra degollarlo; por ello, parece más lógico que el sentido de nahual se ubique dentro de la tercera acepción de Santamaría: “Por extensión, bárbaro, medio salvaje, muy bruto, tratándose de personas”; como se ve, algo bastante lejano del “monstruo horroroso” referido por la nota. En el texto aparece otra palabra para referirse a los indígenas más humildes, es decir, a aquellos que desde el sistema social prehispánico ocupaban el estrato más bajo:

No deja de ser curioso saber cómo vive en las orillas de la gran capital esta pobre y degradada población. Ella se compone absolutamente de los que se llamaban *macehuales* desde el tiempo de la conquista, es decir, los que labraban la tierra; no eran precisamente esclavos, pero sí la clase ínfima del pueblo azteca que, como la más numerosa, ha sobrevivido ya tantos años y conserva su pobreza, su ignorancia, su superstición y su apego a sus costumbres (t. 1, 44).

Según Cabrera, “macehual” (o “macegual”) significa “Mozo de cuerda. Indio plebeyo”. En la narración de Payno, se usa en el segundo sentido. Si no me equivoco, esta palabra desapareció ya de la lengua hablada en México. Alguna otra palabra de origen náhuatl se aclara de modo general: cuando se usa el término “zontle”, la nota explica de

manera sucinta: “medida por la cual se vende la leña” (t. 1, 411, n.). Santamaría remite el término a “zonte” (de “tzontli”): “Unidad azteca de medida para maíz, camotes, frutos diversos, leña y aun el cacao; compuesta de cuatrocientas unidades. Úsase todavía en la vida rural y entre los indios”. Cabe recordar que el sistema de numeración azteca era vigesimal, por lo cual 400 unidades eran veinte veces veinte.

Páginas arriba aludí a la actitud nostálgica de Payno, la cual está incluso implícita en algunas notas, donde se aclara que quizá ya no existan algunos aspectos de la realidad en los que se basó para construir su imagen literaria de la Ciudad de México: “Estas descripciones se refieren a épocas pasadas. En la actualidad ignoro si aún el Puente de la Leña presenta el mismo aspecto que hace años, y si aún existen los almacenes de fruta” (t. 2, 128 n.). Es una nota curiosa, dirigida no a los lectores españoles, quienes no podrían cuestionar su relación de las características físicas de la capital de México, sino a los mexicanos, a los que previene para que no incurran en el desliz de juzgar su texto a partir de su realidad inmediata. Asimismo, cuando representa el sistema de transporte fluvial de la ciudad, anota: “La construcción de los caminos de fierro ha modificado mucho todo esto, que concluirá por desaparecer, y para que quede una memoria, se hacen de intento estas descripciones, que ningún interés tienen realmente para los habitantes de la capital que las ven todos los días, y observan el cambio que gradualmente van teniendo” (t. 1, 271, n.). Desconozco si esas representaciones tuvieron interés para sus contemporáneos, pero sin duda sí para las generaciones posteriores, que se admiran al saber que ese medio de transporte de personas y mercancías fue tan importante por varios siglos.

Ahora bien, una de las muestras más evidentes de la conciencia artística de Payno, es decir, de que no estaba simplemente buscando la construcción de cuadros de costumbres, se presenta cuando narra la pugna entre dos sopranos extranjeras, divas que se presentaban con éxito excepcional en el Teatro Principal: Marietta Albini y Adela Cesari. Según el narrador, “Ni güelfos y gibelinos en Italia, ni yorkinos y escoceses se habían

detestado ni armado más ruido y algazara que los albinistas y cesaristas en México. Los albinistas representaban al partido popular. Los cesaristas al partido aristocrático” (t. 2, 29-30). Aunque iguales por sus títulos, los nobles tendían a un grupo u otro: el Conde la Cortina era cesarista; el conde Regla, albinista. Consciente de que está forjando un texto de ficción y no un documento histórico, el autor agrega esta nota a pie de página:

Se notarán muchos anacronismos en esta novela, y se ha hecho la advertencia necesaria en el prólogo. La existencia de la compañía de ópera a que se refiere este capítulo es, por ejemplo, anterior a la época en que Baninelli figuró como uno de los más intrépidos oficiales, y por ese estilo hay otras escenas; pero se ha querido formar un cuadro de personajes y sucesos, aunque sean a poco más o menos de distintas épocas. Puede perdonarse esto en la novela, en obsequio de darle mayor interés (t. 2, 30, n.).

Se trataría de la coherencia artística indispensable en cualquier obra, independientemente de que ésta se base en sucesos reales o que sea mera ficción.

Además de las notas de la versión original, el texto mismo incluye valiosas informaciones sobre el significado de algunas frases de uso coloquial en México, con lo cual Payno demuestra su excelente capacidad para identificar cuáles expresiones son propias del pueblo. Así, cuando Evaristo, el personaje más vil de la novela, piensa en deshacerse de Casilda para suplirla con la desdichada Tules, el texto explica el sentido de dos verbos populares dicotómicos y complementarios:

En todo el camino pensó la manera de deshacerse de Casilda, y lo que primero le vino a las mientes para lograrlo, fue lo que nuestros hombres del pueblo llaman *aburrirla*. Son las dos maneras de tratar a las mujeres que, aunque con distintas formas, usan también los ricos, los bien educados y los nobles: *quererla* y *aburrirla*. Cuando uno de nuestros leperitos dice a quererla, es completo. En la calle van abrazados, en la casa no se separan y

rebozos, y zapatos, y pulque, y almuerzos, y pellizcos con cariño, y el jarabe, el aforrado y el *malcriado* en las canoas de Santa Anita, y gastar con ella hasta el último medio del jornal. Cuando se trata de aburrirlas es otra cosa: pleito por la comida; pleito por un cabo de vela; por la camisa que no está bien planchada; y una cachetada un día y una patada en la cintura otro, y además malentendidos, porque el jornal lo gastan en la calle y exigen los alimentos como si diesen dinero para comprarlos (t. 1, 142).

Con este tipo de explicaciones generales (tanto para el público mexicano como para el peninsular), se reconoce de forma implícita que los destinatarios últimos de la novela no pertenecen a los estratos bajos de la sociedad mexicana, cuyos miembros, además de no saber leer y escribir, no necesitarían una descripción del significado de dos verbos que de seguro les serían familiares. El texto también contiene algunos pasajes claramente dirigidos al probable lector español, por ejemplo, cuando se delimita así el significado de las palabras “chicharrón” y “carnitas”: “Otros sartenes de las mismas dimensiones contienen *tostadas* hechas con la piel del cochino, y que llaman *chicharrones*; otras idénticas con los trocitos de carne frita, que nombran *carnitas*” (t. 2, 125); además de que los términos “chicharrón” y “carnitas” no requerirían ninguna aclaración dentro del contexto mexicano, la palabra “tostadas” resulta doblemente extraña; en primer lugar, porque, como registra el *DLE* en su sexta acepción, en España esta voz remite a una: “Rebanada de pan que, después de tostada, se unta por lo común con manteca, miel u otra cosa”; en segundo lugar, porque el término tenía ya otro significado en México, por ser la “tostada” un elemento esencial de la cultura del maíz: “Tortilla de maíz tostada o frita hasta que endurece”. En verdad la información sobre los chicharrones y las carnitas sería más propia dentro de una nota a pie de página, porque no se dirige a todos los lectores potenciales.

Fiel a la tendencia costumbrista de *Los bandidos*, a veces el narrador de la novela se dispersa en su intento por explicar el sentido de una

palabra de uso local, como sucede cuando detalla los orígenes de la atractiva frutera Cecilia, de quien se dice que:

Era hija de una *trajinera*, y esta palabra necesita una especial explicación. Las lagunas del valle de México y los canales de Chalco, de la Viga y otros, son surcados por embarcaciones, todavía en el estado que tenían cuando Hernán Cortés peleó con sus bergantines en estos sitios pintorescos y memorables. Las chalupas, angostas y largas, pueden apenas contener una persona sentada o de pie, remando, pero con la condición de guardar perfecto equilibrio, pues el menor movimiento hace volcar la ligerísima embarcación, que parece más bien hecha para regatas. La canoa común es de dos popas planas, de modo que corta el agua y gobierna con dificultad. Sus dimensiones son comunes y sirve para conducir carga. Las trajineras son ya otra cosa, es como si dijéramos los navíos de tres puentes de esta primitiva marina [...] La popa y la proa de las trajineras vienen cargadas de pilones de azúcar, tercios de panocha y piloncillo, de millares de naranjas y limas y de racimos de plátanos. Como estas producciones son de la tierra caliente, suelen estar acompañadas de alacranes, de mestizos, del fabuloso escorpión y alguna que otra culebra que, buscando calor o leche, si alguna pasajera va amamantando algún chiquillo, le hace compañía toda la noche (t. 1, 196).

Voluntariamente he extendido esta cita, para dejar un testimonio, mediante una muestra mínima, del estilo usado por el narrador en tercera persona que controla la novela, el cual procede de forma acumulativa, por círculos concéntricos que si bien no siempre exhiben un fin unitario, proporcionan una cantidad de información impresionante. En el caso anterior, lo más curioso es constatar que luego de ese largo e informativo periplo (sobre las chalupas, las canoas, las trajineras), el narrador se olvida de decir algo elemental: Cecilia es hija de una “trajinera” en sentido figurado, porque su madre había sido dueña de un navío conocido con esa denominación; es decir, en una traslación metonímica popular, el nombre del objeto se aplica al propietario de éste. La “trajinera” fue el

medio regular usado hasta el siglo XIX para transportar productos y personas en los canales y lagunas que conectaban a la Ciudad de México; el desarrollo del tren (al cual alude Payno en una nota citada aquí), así como la pavorosa destrucción de las vías fluviales (“ecocidio”, dirían algunos), redujo su uso a la zona de Xochimilco, aunque ahora en gran medida con fines turísticos.

Por último, cabe mencionar que el habla de algunos personajes de la novela pertenecientes a los estratos bajos está marcada para indicar que ellos suelen incurrir en pronunciaciones equivocadas, típicas del pueblo, como en el pasaje donde el narrador en tercera persona asume la perspectiva de un grupo de indígenas para decir que “todos supieron que el *dotor* le había *jerrado* la cura” al mal de doña Pascuala (t. 1, 67). Como se ve, él se concreta a transcribir, lo más cercanamente posible a un registro fonético, esa pronunciación, pero no enuncia un discurso didáctico y moralizante que la califique como desviación de algo equivalente a lo que hoy llamaríamos la norma culta de la lengua. Quizá no falte quien considere que Payno difícilmente podría haberse convertido en un censor del estilo literario y de los usos gramaticales, debido a que su prosa está plagada de limitados recursos (ya he señalado que Castro Leal lo fustiga por no conocer más medio de componer sus párrafos que la conjunción “y”). Sin embargo, opino que este tipo de decisiones implican comprender cuál sería el habla más apropiada para cada personaje, tal como lo había hecho ya Inclán. Por ello mismo, no me parece certera la valoración de Azuela, para quien los protagonistas de la novela pierden su atractivo en el instante en que hablan:

Payno acierta en la presentación de sus personajes con sugerencias que nos permiten verlos desde luego de cuerpo entero, moviéndose con agilidad o firmemente asentados en el suelo; pero en cuanto los hace hablar el encanto desaparece, resultan tipos enormemente inferiores a lo que nos habíamos supuesto y con ello la caída irreparable de la novela. Los ejemplos son incontables y sólo cito algunos al azar. El abogado Lamparilla, un perfecto

pobre diablo, intrigante y audaz, tiene una entrevista con el Supremo Magistrado de la Nación, y el diálogo entre los dos personajes no es ni más ni menos que el que podrían tener dos parroquianos de una botica de poblacho. Lo mismo es el que ocurre entre el mencionado Lamparilla y Cecilia... (Azuela 1947: 81).

Sería absurdo sugerir que *Los bandidos de Río Frío* alcanza la frescura y la creatividad de la lengua características de *Astucia*, en especial en las narraciones a cargo de los propios personajes;⁸ pero de ahí a no reconocer virtudes verbales en la obra, media una gran distancia (en el caso de Azuela podría incluso afirmarse que, en cierta medida, su anterior comentario contradice su aseveración de que Payno escribió para el pueblo, además de que el citado pasaje donde Cecilia responde con ironía a su insoportable pretendiente demuestra que algunos de sus personajes sí tienen gracia al hablar).

Numerosos testimonios de los contemporáneos de Manuel Payno avalan su gran capacidad conversadora, desplegada con virtuosismo en la plática cotidiana (si bien otros lo juzgaban un tanto vulgar). A partir de los escasos (aunque representativos) ejemplos de *Los bandidos de Río*

⁸ En lo que respecta a la construcción de diálogos dinámicos, sin duda el gran maestro del siglo XIX es José Tomás de Cuéllar (1830-1894), alias Facundo, cuyas obras están fuera de mi corpus de análisis. En novelas como *Ensalada de pollos* (1869) y *Baile y cochino...* (1886), él logró trasladar creativamente gran parte del habla popular urbana de la Ciudad de México de mediados del siglo, lo cual es visible en los títulos mismos de sus libros: la palabra “pollos” remite a los inconscientes e imberbes jóvenes de clase media y alta, mientras que la incompleta frase “Baile y cochino...” es la primera parte del refrán popular “Baile y cochino, el del vecino”, cínica expresión usada para aludir al hecho de que siempre es mejor que una fiesta se celebre en casa ajena y no en la nuestra. Una de las más notorias virtudes literarias de Cuéllar es su facilidad para desarrollar sus argumentos por medio de diálogos donde casi se prescinde de la intervención del narrador en tercera persona, pues los personajes son fácilmente identificables por medio de su habla (por ejemplo, el inefable Saldaña de *Baile y cochino...*, quien se refiere a sus hijos como sus “criaturitas”). Un estudio sobre la atractiva lengua literaria de Cuéllar se encuentra en López Durand (2018).

Frío aquí examinados, puede concluirse que, no obstante las mediaciones implícitas en cualquier manifestación artística, basada siempre en un artificio, Payno demostró una gran creatividad literaria y lingüística cuando adoptó el ideal (siempre irrealizable pero a la vez modelo regulador) de escribir imitando el habla de la gente de su época.

SANTA
(1903)

No deja de ser curioso (e incluso paradójico) que *Santa* (1903), de Federico Gamboa (1865-1939), la novela más atrevida del período histórico conocido como el Porfiriato, sea una obra conservadora, sobre todo en su forma, pero también en su lengua. En cuanto a su estructura, el autor acudió a una división clásica en dos partes, con cinco capítulos cada una; en general, el argumento se cuenta hacia adelante, a excepción del segundo capítulo de la primera parte, que relata la previa vida idílica de Santa, la protagonista, y el origen de su caída. Acaso esa escritura tradicional ayudó a la enorme difusión de la novela, cuyo asombroso contenido —provocativo para su época y entorno: ¡la historia de una prostituta!— corría el riesgo de desvanecerse si se hubiera transmitido mediante un modelo narrativo innovador. Recordemos, por ejemplo, que a veces las intenciones de denuncia social de algunas novelas vanguardistas son inasibles para la mayoría de los lectores, quienes, para lograr captar los significados profundos del texto, deben asumir antes la ardua tarea de descifrar su singular estructura.

Con frecuencia se ha acudido a las comparaciones directas entre *Santa* y *Naná*, la novela de Émile Zola difundida en 1880. Aunque en la primera se percibe la vasta sombra del maestro francés, Gamboa también tuvo grandes aciertos literarios, entre ellos la elección del nombre de su protagonista (una prostituta que se llama Santa), así como de la causa de su fallecimiento, porque mientras Zola, más pudoroso, hace que Naná muera por haber contraído la viruela, el mexicano culmina el desenlace fatal de su protagonista con un cáncer cervicouterino, con lo cual ella es castigada en la supuesta propia fuente de su pecado.

Gamboa creía con sinceridad que su obra era ejemplar, en el más profundo sentido del término, es decir, el moral, porque mostraba un

camino de redención por medio del sufrimiento, e incluso la abyección (sobre este punto, véase González 2005). El texto que acompaña la extraña dedicatoria de la obra, donde primero habla la heroína y después el autor, cierra con esta cita en francés, en la cual él desea cifrar sus intenciones profundas: “*Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l’esprit de mon lecteur qu’une méditation triste*” (Gamboa 2002: 66). Este pasaje proviene del prefacio de la novela *La fille Élisa*, publicada en 1877 por Edmond de Goncourt, el “maestro de Auteuil”, como se le denomina sin nombrarlo en la dedicatoria.¹ Su rotundo éxito en Francia motivó traducciones inmediatas al español: la primera, en 1878, en Barcelona, como *La joven Elisa*, por F. Orfila; luego en Valencia, en 1902, como *La ramera Elisa*, por Alejandro López White. Una traducción probable de esta frase, respetando su extraña construcción sintáctica, sería: “Este libro, tengo la conciencia de haberlo hecho austero y casto, sin que la página liberada de la naturaleza delicada y ardiente de mi tema aporte al espíritu de mi lector algo más que una meditación triste”.

Gamboa se angustiaba por las reprensiones contra su novela, a la cual se tachaba de inmoral, debido a su tema. En medio de la conservadora sociedad porfiriana, no se entendió a plenitud (tal vez porque se impuso la fuerza de su argumento) que él había querido emitir un mensaje de probable salvación religiosa. Al final del texto, cuando el ciego Hipólito

¹ Admiraba a ambos hermanos, Jules y Edmond, pero sólo conoció al segundo, a quien visitó en Auteuil, Francia, en octubre de 1893, cuando ya el primero había fallecido (Gamboa 1995: 110-114). Poco antes había estado con Zola, quien, como persona, le causó una pésima impresión, sobre todo por su egoísmo y egolatría. En cambio, su encuentro con Edmond de Goncourt fue satisfactorio; al final, éste escribió en el álbum de Gamboa: “Un romancier n’est, au fond, qu’un historien des gens qui n’ont pas d’histoire” (p. 114), es decir, “En el fondo, un novelista no es más que un historiador de las personas que no tienen historia”; él se prometió usar esta frase en su siguiente obra, lo cual en efecto hizo, porque aparece en la portada, debajo del título de su novela *Suprema ley* (1896).

pronuncia el nombre de Santa, fallecida luego de innumerables penurias, él encuentra de inmediato el reconfortante camino espiritual, al cual se une la voz narrativa usando una primera persona de plural que exhibe las creencias religiosas del propio escritor:

Hipólito gesticulaba y hablaba cual si alguien estuviese oyéndolo...

Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos blanquizcos que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida, y, como una eterna despedida, lo repitió muchas veces:

—¡Santa!... ¡Santa!...

Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar:

Santa María. Madre de Dios...

princió muy piano, y el resto de la súplica subió a perderse en la gloria firmamental de la tarde moribunda.

Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores... (Gamboa 2002: 362).

Por cierto que en este cierre de la novela resplandece la frase: “la gloria firmamental de la tarde moribunda”, de clara raigambre modernista, en particular por el neologismo “firmamental”. Entre las vertientes que no he podido analizar en este trabajo, se encuentra la escritura modernista, que en el último cuarto del siglo XIX renovó la lengua española desde una perspectiva distinta, basada no en la oralidad sino en el rescate, por medio de la escritura, de palabras caídas en desuso, lo cual implicó también una diversificación de la lengua.

La dedicatoria de *Santa* invoca, en una sola línea, el nombre de uno de los mejores amigos de Gamboa: “A Jesús F. Contreras, escultor”,

cuya bellísima estatua femenina en mármol *Malgré tout* (1898) parecería hecha para ilustrar su novela.² En el texto contiguo a la dedicatoria, habla Santa, ya muerta, quien se compara con las protagonistas de las novelas *Manon Lescaut* y *La dama de las camelias*, del Abate Prévost y de Alejandro Dumas, respectivamente (la lectura no está en el horizonte cultural de Santa, pero quizá su condición mortal justifique este artificio). Luego, se dirige a Contreras para pedirle que la acoja en su taller y la resucite; a cambio, le ofrece: “*En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia. Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla llorarás conmigo. Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!*” (p. 66). En suma, en la apertura de la novela (en este paratexto) y en su cierre (en las palabras de Hipólito) se emitía un fuerte mensaje: si Dios mismo perdonaba a Santa, ¿por qué no habrían de hacerlo los lectores?, además de que recibirían una lección moral. De hecho, la novela abría con un epígrafe bíblico del Antiguo Testamento, perteneciente al libro del profeta Oseas (cap. iv, v. 14), el cual exhibía la misma intención moralizante: “Yo le daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameras... por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido” (p. 63).

En el capítulo inicial se narra la llegada de Santa al prostíbulo donde cumplirá su amenaza de perderse, lanzada en particular contra el seno familiar que la ha expulsado de su paraíso, pues ella vivía plácidamente su vida campirana en Chimalistac, rodeada de los mimos de su madre y sus dos laboriosos hermanos mayores;³ todo esto se rompe cuando

² En sus memorias, Valenzuela recuerda haber escuchado un adelanto de la novela en el estudio de Contreras: “Gamboa leyó un capítulo de *Santa* en una fiesta que le dio Contreras, en el estudio que había formado” (Valenzuela 2001: 108).

³ Como indica Javier Ordíz, “El simbolismo espacial ocupa también lugar destacado en *Santa*. A la imagen del ambiente vicioso y nocturno del escenario urbano, el narrador

conoce al alférez Marcelino, quien la enamora y le quita la virginidad, luego de lo cual la abandona y ni siquiera se entera de que ella sufre un aborto natural. Para iniciarse en su nueva profesión, a los diecinueve años, ella recibe la lección que con gran capacidad oratoria le imparte Elvira, la madrota, quien la adiestra en los menjurjes del oficio:

Sin pena ni reparos, denominaba por su verdadero nombre las mayores enormidades; esto debía de ejecutarse de tal manera y aquello de tal otra; la debilidad de algunos hombres radica aquí, y allá la de otros; existen mil fingimientos que, aunque repugnen en un principio, debe no obstante explotárseles... Un catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna y de casa elegante. Sus recomendaciones, mandatos y consejos, casi no resultaban inmorales de puro desnudos; antes los envolvía en una llaneza y una naturalidad tales que, al escucharla, tomaríasele más bien por austera institutriz inglesa que aleccionara a una educanda torpe. Sólo, de cuando en cuando, un terno disonante y enérgico —dicho asimismo con exceso de inconsciencia—, venía y destruía el hechizo. ¡Qué institutriz ni qué diantre! ¡Prostituta envejecida y hedionda de cuerpo y alma que podía únicamente nutrir esas teorías y sustentarlas e inducir a su práctica! (Gamboa 2002: 82).

Entonces no me sorprendió la mala palabra, pues incluso (como todos los mexicanos) la había escuchado múltiples veces en su popular abreviatura de cuatro letras, las mismas que algunas páginas atrás Santa piensa, pero no se atreve a pronunciar:

Como al propio tiempo se le viniese a las mientes el otro calificativo, el que a contar de entonces correspondíale, cerró más sus ojos, llegó a taparse fuertemente con la mano el oído opuesto al que la almohada resguardaba,

contrapone la descripción del pueblo de Chimalistac, que la joven rememora como un auténtico paraíso perdido” (Ordiz 2010: 331).

recogió las piernas flexionando las rodillas, y, sin embargo, el vocablo vino y le azotó las sienes y el cráneo entero, por adentro, le aumentó la jaqueca.

—¡No era mujer, no; era una...! (Gamboa 2002: 80).

Así, el pudoroso narrador calla junto con la protagonista, lo cual no es un defecto, porque antes ha construido el campo semántico para aludir con certeza a la célebre palabra de cuatro letras. Además, no debe olvidarse algo obvio: ningún impresor se hubiera atrevido a incluir en un libro esa voz, por la ineludible censura de la sociedad. Esto debe evaluarse desde una perspectiva histórica, porque en nuestros días, el Premio Nobel Gabriel García Márquez osó poner en el título de una de sus obras la palabra vedada (¡y encima en plural!).

En *El Canillitas*, novela de 1941 escrita por Artemio de Valle Arizpe, el narrador elabora una inacabable lista de nombres para denominar esa profesión, manejados por su protagonista, Félix Vargas:

También sabíase al dedillo todas las [denominaciones] que tenían esas pobres mujeres que hacían finca de su cuerpo, desde el clásico de cuatro letras que principia con la “p” y acaba con la “a” —¿adivinen qué será?—, hasta los de ramera, coima, gaya, pelota, pecatriz, y también pecadriz, mujerzuela, pe-rendeca, grofa, zurróna, maraña, tributo, mesalina, buscona, zorra, cantonera, pelleta, prostibularia, germana, coja, daifa, perdida, gordeña, pirusa, quillotra, malmaridada, barragana, marca, proxeneta, carcavera, baldonada, tronca, pencuria, cusca, coscolina o cuscolina, soleta, prójima, rabiza, murranga, entretenida, ganforra, leperuza, marquida y marquisa, cojinillo o cojinete, cariñosa, enroscada, mundaria o mondaria, cotarrera, galocha, piculina, cellenca, meretriz, pendanga, gorróna, maleta, pellejo, churriana, lea, pupila, moscona, manfa, pelandusca, hurgamandera, concejil, pecadora, mujercilla, callonca, pela, tusóna, iza, changa, moleta, gamberra, prostituta; mozcorra, bagasa, malcasada, piscapocha o piscamocha, horizontal, espumosa, huila, pípila, chintlatlahua, cócona, pispolota, birlocha, piousa, pelleja, ciricaténfora, mueblito, pirul o pirú, de donde, acaso, viene la palabra

piruja, mujer del partido, mujer de la vida, o de la vida airada, o de la vida penosa, mujer de punto, mujer de mal vivir, mujer del arte, mujer de seguida, mujer de la calle, paloma duende, la del honor perdido, dama de achaque, dama del toldillo, dama servida, doncella de alta guisa, y otras designaciones jergales que harían larguísima ringlera de nombres y frases que el hablista, legisperito y filántropo don Alejandro Quijano sólo alcanzó a conocer y a coleccionar después de cincuenta y pico de años de inauditos estudios y de incansables desvelos sobre libros manuscritos y de estampa (Valle Arizpe 1979: 18).

No sé si, con el paso de los años, Valle Arizpe se volvió más atrevido y lépero (es decir, alguien que acude a las llamadas malas palabras), porque Julio Torri, en una carta de octubre de 1917 a Alfonso Reyes, lo describe con burla como alguien muy recatado en público, pues incluso se sonroja cuando escucha una mala palabra, y más si es pronunciada por una mujer. “[La mujer de Gamoneda] no tiene pelos en la lengua. El otro día hizo ruborizar a Artemio-María-del Valle-Arizpe diciéndole después de una conferencia: «Vamos, que me hormiguea el culo». Artemio estuvo a punto de desmayarse, y Mme. Gamoneda repetía: «Sí, hombre, el culo»” (Torri 1995: 94). Como se ve, este ateneísta incluso se mofa de la costumbre del colonialista de enlazar con guiones sus apellidos (con lo cual, deduzco, querría imprimirles más prosapia).

Gamboa falleció en 1939, por lo cual no leyó *El Canillitas*. Sin embargo, sí alcanzó a escuchar uno de sus capítulos, como registra en la entrada de su diario del 8 de abril de 1932, fecha en que, en casa de Genaro Fernández MacGregor: “Artemio de Valle-Arizpe nos leyó un precioso capítulo de su novela picaresca, en preparación: *Canillitas*. Es una libertad de lenguaje capaz de ruborizar al más pintado, pero ¡qué admirablemente logrado! ¡Irá a imprimirlo?...” (Gamboa 1996: 274). Esta duda final muestra que aun en la década de 1930, podía haber restricciones en cuanto al vocabulario de una obra impresa. Además, me parece curioso que Gamboa se haya escandalizado con las voces escritas por Valle Arizpe,

cuando él mismo representó situaciones más escabrosas en *Santa*, aunque en ésta no se encuentre la palabra de cuatro letras ni todas sus variantes.⁴

Ahora bien, no es por contradecir a Valle Arizpe y a Quijano, una de sus fuentes, pero la lista proporcionada por el primero me parece un tanto artificiosa; en algunos casos, se trata más bien de frases eufemísticas, las cuales se podrían multiplicar sin fin, como él mismo muestra al inicio de la secuencia, cuando se refiere a esas “pobres mujeres que hacían finca de su cuerpo”. Sin embargo, en ella no se encuentra una denominación tan conocida como “suripanta”, ni otra usada en su propia novela: “hetaira”. Tampoco una frase eufemística legible en la novela de Gamboa, la cual citaré más abajo: “mozas del partido”, ni un término difundido apenas apareció *Santa*: el de “lumia”, acuñado por José Juan Tablada en su ambigua y temprana reseña sobre la novela. En el arranque de su nota, él decía:

Federico Gamboa, talentoso, y aplaudido novelista, autor de *Suprema ley* y *Metamorfosis*, acaba de publicar, con el nombre de *Santa*, dentro de los más rigurosos cánones naturalistas, la biografía novelesca de una ramera mexicana. Al fin de un fabuloso cortejo de ilustres y prestigiosas hetairas a la zaga de Thais y de Afrodita, de Sapho y de Nana, de la Fille Elisa y de Boule de Suif, en pos de esa teoría legendaria fastuosa, cubierta de genios, incensada por regios pebeteros, loada por egregias liras, florón de carnales orquídeas en el jardín de las civilizaciones excesivas, viene la lumia mexicana, llega Santa, dando tumbos en su coche de sitio, encuadrando su palidez

⁴ Según relato oral de Rodolfo Usigli, en sus últimos años, Gamboa se vanagloriaba de que, gracias a las enormes ventas de su novela, él vivía de Santa, es decir, de su prostituta (*apud* Pacheco 1977: 34, n. 16). Con base en otra anécdota, esta cínica actitud habría sido respondida con ingenio alburero por José Rubén Romero, quien aludió a su novela *Pito Pérez*: “—Y pensar que todos estos años he vivido de una mujer de la calle [dijo Federico Gamboa]. / —No se preocupe— le contestó el también novelista José Rubén Romero [...]— Yo siempre he vivido de mi pito” (*apud* Sánchez 2002: 17).

venérea entre el turbio chispear de los “gophires” dejando en turbadora estela, relentes de anís y mariguana... (Tablada 1904: 417).

Además de repudiar la escuela naturalista, consideraba a Gamboa como un trasnochado por su admiración a Zola: “Así el autor de *Santa*, cultivando la verdad, reverenciando la triste verdad del soez vicio mexicano, ha hecho una novela llena de méritos, pero que se resiente de todas las inepticias particulares a la odiosa y caduca escuela naturalista, y de todas las depresivas miserias del medio vulgar y canallesco, en que su heroína se mueve...” (*idem*); su condena también es moral. Según él, mientras que en varios referentes clásicos y en la cultura parisina había personajes memorables dedicados (en el arte y en la vida) a esa anti-quísima profesión, en cambio: “el triste vicio nuestro no puede, para cubrir su descarnada tristeza, apelar a ninguna atenuación. Es una Selva Negra de hastíos, un cauce turbulento lleno de náuseas y de alcohol” (p. 418). Con enojo, se queja de que Gamboa incurra en “ciertas faltas de observación que llegan a crímenes”, entre ellas, “cuando refiriéndose a un artefacto japonés, habla de los bonachones y plácidos rostros de los «bonzos», calificándolos de *espantosos* (un Japón contemplado así, a vista de «pájaro»)...” (p. 419); definitivamente, a él le disgustaba que no todos compartieran su veneración por las “japonerías” (quizá por ello confunde los nombres de algunos personajes de la obra de Gamboa a los que menciona en su reseña: a Hipo, es decir, Hipólito, lo llama Nipo, y al Jarameño, Pameño).⁵

⁵ Él fue todavía más incisivo en la intimidad de su diario, donde el 7 de octubre de 1905, registra que, durante una reunión en casa de Justo Sierra, Gamboa pidió a su anfitrión que leyera en voz alta el prólogo de su diario íntimo, apenas publicado por Federico en el diario *El Mundo*, bajo el título “Para mi hijo cuando sepa leer” (en alusión a Miguel, su único hijo). Luego de criticar las “frases de romanticismo insoportable” con que Gamboa pretende justificar sus desvaríos vitales pasados, Tablada juzga: “Arrepentimiento banal, como sus banales correrías por burdeles y tabernas, en compañía de toreros y golfos; toda esa vida nauseabunda con que Gamboa hizo su *Santa*, ese libraco soez, de ínfimo estilo, de criterio

En cuanto a la presencia de la corriente naturalista en la obra, debe decirse que ésta no es predominante. Incluso hay una leve atenuación de ella al final del pasaje que, en principio, remite al más fuerte determinismo naturalista. En el tercer capítulo, cuando Santa triunfa ya, mediante el ejercicio de la prostitución, entre todos los hombres de la encumbrada sociedad porfirista de la época, el narrador se pregunta cómo fue posible la rápida transformación de la inocente campesina en una consumada cortesana, adicta ya al alcohol; y si bien en su respuesta se argumenta el típico determinismo naturalista, también se alude a un elemento social: la guía o enseñanza moral de la que carece el personaje:

Lo que sí perdía, y a grandísima prisa por desgracia, era el sentido moral en todas sus encantadoras manifestaciones; ni rastros quedaban de él, y por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo. Rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho, a menos que alguien la hubiese encaminado por ahí, acompañándola y levantándola, caso que flaqueara (p. 127).

En el pasaje citado páginas arriba, referente a la escena donde Elvira lanzaba uno que otro “terno”, me produjo un leve desconcierto esa inocua voz, cuyo significado desconocía. El *DLE* me suministró una de sus acepciones secundarias, según la cual “terno” es un “Voto, amenaza o juramento”, según se muestra en la frase: “Echar ternos”. Así pues, Elvira echaba ternos al aleccionar a Santa en las buenas (o malas, depende de cómo se mire) artes de la prostitución. La Academia de la Lengua, cuyo

de picapedrero, ese libro que deja crudo al que lo acaba de leer...” (Tablada 1992: 64). En una nota del 18 de febrero de 1904, él había sintetizado así su reciente reseña de *Santa*: “Escribí para *Revista Moderna* un artículo bibliográfico sobre *Santa*, novela de Federico Gamboa. Critico su descarnado y anarquista estilo, lo soez de su asunto, etc., etc.” (p. 31).

extenso repertorio ignora el concepto de “españolismo”, no precisa que esa expresión es de origen peninsular, si bien ahora ha caído en desuso.⁶ En términos literarios, es como si el narrador focalizara su descripción por medio de Elvira, cuya procedencia española es conocida por el lector (cuando ella invita a Santa a visitarla, en caso de que riña con su novio, le proporciona su dirección y la instruye para que inquiera por Elvira, la “Gachupina”). Pero como el narrador de *Santa* —externo a los sucesos que relata (o extra diegético, como dirían los críticos elegantes)— no está marcado por su lengua, es un tanto extraño que de pronto parezca peninsular. Más raro todavía resulta cuando, sin mediación de ningún personaje, introduce palabras ajenas al registro mexicano; por ejemplo, en la descripción de un “fonducho” al que, ya avanzado el argumento, llega Santa en su descenso social, después de haber reinado en las más encumbradas casas de citas (hasta en eso hay clases sociales):

Por lo demás, el lugar es infecto, descuidado, sucio y mal concurrido; pero se va a él cuando se anda de tuna y acompañado de mozas del partido. Generalmente arriban los consumidores medio borrachos y salen borrachos completos, mas en el ínterin se ha cenado bien, bebido pulque con exceso y hasta trincado con el vecino de mesa: algún artesano hurafío y cortés que con urbano modo acepta el trinquis —y aun lo retribuye—, a reserva de enfadarse y pasar a expresivas vías de hecho si descubre en el trato señorial el menor asomo de desprecio o burla (Gamboa 2002: 310).

⁶ Me refiero al concepto en sí, no a la mera palabra. En sus registros, el *DLE* incluye “españolismo”, que remite a “hispanismo”, una de cuyas acepciones es “Giro o modo de hablar propio y privativo de la lengua española”. No parece referirse a España en particular, sino a la lengua española en general. La entrada de “castellanismo” sería más precisa, pues indica: “Locución, giro o modo de hablar propio de los castellanos”. Sin embargo, los giros verbales específicos de la Península, en cualquiera de sus variantes dialectales, no son marcados con regularidad en el *Diccionario*. Esto provoca también, de manera tangencial, la falsa impresión de que el habla ibérica es uniforme.

El verbo “trincar” (es decir, “beber alcohol”) y el sustantivo “trinquis” (“trago de vino o licor”, *DLE*) no son de inmediato comprensibles en México; pese a que Santamaría incluye la última palabra como sinónimo de “borracho”, no aduce ningún ejemplo en nuestro país (me pregunto si la expresión popular “andar hasta las trancas” no se relacionará con estos términos, por similitud fonética). Tampoco es común aquí la locución “andar de tuna” (“vida alegre y vagabunda”, según el *DLE*), ni la expresión “mozas del partido”, aunque ésta sí es descodificable con facilidad.

En otros casos, los términos de la novela desconciertan un tanto, porque parecen una mezcla de palabras propias de España, con ciertos efluvios de búsqueda de un falso nivel literario excelso. Esto sucede desde el arranque, cuando el narrador detalla así la llegada de Santa en carruaje al lugar donde trabajará: “La mujer saltó del carruaje, del que extrajo un lío de mezquino tamaño; metióse la mano en el bolsillo de su enagua y le alargó un duro al auriga” (p. 69). Es lógico que el escritor haya evitado repetir la palabra “cochero”, que había aparecido un poco antes, pero de todos modos suena rara la voz “auriga”, para la cual el *DLE* ofrece estas dos acepciones: “m. Hombre que en las antiguas Grecia y Roma gobernaba los caballos de los carros en las carreras de circo. 2. m. poét. Hombre que gobierna las caballerías de un carruaje”. Como la primera no sería pertinente aquí, sólo queda la segunda; sin embargo, esta voz, más propia de un registro poético, es un tanto extraña a la situación naturalista descrita: la llegada de una joven mujer al prostíbulo donde ejercerá su futura profesión. Algo semejante es perceptible en la tendencia a construir usando el laísmo y el leísmo, más familiar para los diversos dialectos peninsulares del español. Además, no hay regularidad en ella, porque si bien en la primera versión impresa de su obra, de 1903, el autor eliminó varios laísmos o leísmos del manuscrito de *Santa* (disponible en la Academia Mexicana de la Lengua), a la vez introdujo otros nuevos. Unos pocos ejemplos bastan. A su llegada al prostíbulo, Santa es recibida por la criada Eufrasia, quien la saca de un

leve ensimismamiento para conducirla con doña Pepa, la ayudante de Elvira: “De tal suerte, que no se dio cuenta del regreso de Eufrasia, y se estremeció de veras cuando se le acercó y la dijo”; a partir de 1903, en lugar de “la dijo” aparece “diciéndole”. Cuando Santa habla con Elvira, se echa a llorar, pero la hábil madrota la calma: “y con delicadezas que no se le podían sospechar enjugó el mudo llanto de Santa”; esta frase del manuscrito cambia en 1903 por “y con delicadezas que no podían sospechársele, la enjugó su llanto”. En la escena donde se menciona el Grito de Independencia, el Jarameño inquiere de qué se trata, a lo cual Hipólito, quien está celoso de él por sus nacientes relaciones con Santa, responde provocativo: “—Es el grito con que los echamos a ustedes, los gachupines, terció el pianista, agresivo”; esta lección del manuscrito se conservó en la impresión de 1903, pero se modificó a partir de 1905, donde se sustituyó “los echamos” por “les echamos”. Es probable que, en algunos de estos cambios, opere un prejuicio: “aunque la mayoría de los hispanoamericanos emplean *lo* por *le* en la conversación ordinaria, muchos escriben *le*, forma preferida por el castellano, pues, siendo menos común, *le* parece más elegante y literario” (Kany 1970: 13-14); así, la escritura de Gamboa oscilaría entre uno y otro polo, dependiendo de si busca reproducir la conversación ordinaria de Hispanoamérica o bien alcanzar un nivel literario elegante. Esta práctica dubitativa no sólo está en la novela más conocida de Gamboa, sino también en los orígenes mismos de su literatura, como le reprochó Useta (1931), en un breve comentario crítico donde también alude a su mal uso de los gerundios, a sus oraciones “kilométricas” y a su abuso de los clíticos pospuestos (gracias al cual inventa palabras esdrújulas y sobre-esdrújulas artificiales).

A partir de los pasajes de la novela transcritos, es fácil deducir que Gamboa no fue un estilista de la lengua. Incluso nunca se preocupó por efectuar una seria revisión estilística de *Santa*, cuyos cambios del manuscrito a las sucesivas ediciones son mínimos. De hecho, desde sus inicios literarios, sus críticos notaron ciertas deficiencias de su estilo. Así, al difundirse en 1896 *Suprema ley*, su novela previa, Salado Álvarez le

dedicó una nota no exenta de ambigüedad, porque si bien elogiaba sus méritos, también ponía fuertes reparos a su estilo, cuyos defectos decía que le extrañaban y dolían: "... descuidos enormes de lenguaje, impasables en cualquier escritor. Giros, frases y construcciones mexicanos, voces provenientes del francés y del inglés, pero sin desbastarse todavía ni adquirir carta de naturaleza, y sobre todo un estilo cortado, premioso, lleno de anfibologías y de defectos, apartándose a leguas de la cadencia, la rotundidad, la amplitud y la majestad del período castellano" (Salado 1899: 73). El 11 de diciembre de 1896, Gamboa registra en su diario este comentario, pues Juan Sánchez Azcona le llevó un ejemplar de *La Flor de Lis*, semanario de Guadalajara donde "ha aparecido un juicio crítico sobre *Suprema ley*, por un señor don Victoriano Salado Álvarez, a quien sólo de referencias conozco. / Es una crítica bien escrita, no obstante un puyazo que otro" (Gamboa 1995a: 188). Años después, sobre todo en la década de 1920, ellos no sólo fueron buenos amigos, sino compañeros en la Academia Mexicana de la Lengua, pues Gamboa respondió, el 7 de septiembre de 1923 y ya en calidad de director de esta institución, el discurso de ingreso de Salado Álvarez como miembro numerario de la Academia (sobre los mexicanismos en el inglés de Estados Unidos). Otro juicio que conviene citar es el de Fernández MacGregor, quien, con motivo de la difusión, en la década de 1930, de uno de los volúmenes del diario de Gamboa, calificó su estilo como de intenciones llanas, a veces vulgar, semejante al de un buen burgués que por las noches asienta las ventas del día, además de que: "Lo salpica de lugares comunes y de frases hechas, y ni siquiera de los que se usan en México, sino de los que corren por España" (*apud* Pacheco 1995: xxv).

Tal vez estos rasgos del estilo de Gamboa, visibles desde sus primeros textos hasta los últimos, deriven de su postura general respecto de la lengua que consideraba apropiada para su obra escrita. El 13 de junio de 1893, él registró en su *Diario* la censura en su contra por parte de un redactor del periódico *Tribuna* porque en la dedicatoria de su libro *Impresiones y recuerdos* había mezclado un "tú" con un "ustedes", en lugar

de “vosotros”.⁷ En principio, Gamboa, quien desde noviembre de 1889 había sido aceptado como miembro correspondiente de la Real Academia Española, ensaya una tímida defensa de su manejo del pronombre “ustedes”, pues asegura que no hay en la América Hispana nadie que “trate a sus hermanos de vosotros”; sin embargo, acaba por admitir con humildad la corrección, e incluso celebra algo semejante a un acto de contrición (nótese la raigambre religiosa de sus palabras):

... pequé y pequé garrafalmente, sin nada que pueda absolverme, pues podremos tratar a nuestros hermanos como mejor nos plazca, pero los inmutables tiempos del verbo son, para el plural: nosotros, vosotros y ellos. No está bien, pues, que un escritor profesional, cual yo me pico de serlo, incurra en yerros tamaños, ¿qué se deja para los no profesionales?... Nuestro deber ineludible es, o debiera ser, depurar el habla de nuestros cortijos respectivos y acercarla lo más que individualmente podamos al nivel de la castiza de los escritores iberos contemporáneos (dos, tres y vuela...), dignos del nombre de maestros. Sólo estamos obligados a no sacrificar éstos y otros idiotismos que imprimen tanto carácter regional, cuando copiamos el hablar de nuestros personajes, mas nunca cuando nosotros mismos hablemos o escribamos (Gamboa 1995a: 76).

Reitero, por cierto, algo que aclaré al inicio de este trabajo: el término “idiotismo”, desconcertante para cualquier lector actual por su aparente intención peyorativa, remite a la tercera acepción de la palabra registrada en el *DLE*: “Giro o expresión propio de una lengua que no se ajusta a las reglas gramaticales”. En la cita anterior, Gamboa postula

⁷ En ciertos actos formales que exigían una conducta solemne e incluso ritual, se conservaron modos de expresión tradicionales, de entonación peninsular. Esto se aprecia, *u. gr.*, en los discursos de ingreso de los miembros de la entonces Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la Española. Así, en su citada disertación de 1931, González Peña se dirige a sus pares académicos con el tratamiento de “vosotros”, como también lo habían hecho todos sus antecesores en actos semejantes.

una división tajante entre el habla de los personajes —adaptada a los usos locales— y la del propio escritor (o del narrador en tercera persona), la cual debería acatar el casticismo verbal. De manera semejante, Francisco Pimentel, contemporáneo suyo, consentía que la literatura mexicana desarrollara argumentos y temas autóctonos, pero demandaba una lengua castiza: “De adoptar como modo de escribir las variaciones de idioma que hay en México respecto de España, lo que resultaría en una jerga de gitanos, un dialecto bárbaro, formado de toda clase de incorrecciones, de locuciones viciosas, cosa que no puede admitir el buen sentido, llamado en literatura *buen gusto*” (Pimentel 1892: 841). Su perspectiva científica es un tanto ingenua, porque para él en España no hay variantes dialectales y allá todos los hablantes despliegan un uso “correcto” de la lengua. Además, un novelista no busca el llamado “buen gusto” (equivalente al “buen uso” propugnado por el Conde de la Cortina) como si se tratara de una cualidad abstracta y autónoma, sino que intenta encontrar el habla de sus personajes más congruente con su caracterización general.

La actitud de Gamboa resulta emblemática porque demuestra que él se sentía obligado a seguir ciertas normas verbales peninsulares; no en balde en 1909 ingresó, ahora como miembro de número, a la Academia Mexicana de la Lengua (antes había sido miembro correspondiente de la Academia Española); incluso dirigió esta institución entre 1923 y 1939, es decir, desde su regreso al país luego de su exilio en Cuba por su vergonzosa participación en el gobierno de Huerta, y hasta su muerte. Como adelanté en otro capítulo, esa institución normativa se fundó finalmente en 1875, en condiciones muy diferentes de las que existían en 1835, cuando se formuló por vez primera como proyecto. Si en los primeros años de vida independiente muchos intelectuales mexicanos abogaban por seguir acatando, en cuestiones lingüísticas, la sanción de España, en cambio, a finales del siglo XIX se había forjado ya una conciencia verbal que confiaba en la riqueza de los rasgos idiosincrásicos del dialecto mexicano del español; por ello, ahora la mayoría de los inte-

grantes de la ciudad letrada consideraba absurda la imitación de otras normas. Sin duda, contribuyó a ello un concepto emanado del romanticismo: la fe inquebrantable en que un pueblo poseía un alma nacional (o *Volkegeist*), encarnada en la lengua misma, y visible sobre todo en sus tradiciones y leyendas.⁸ Esta convicción llevaba a una consecuencia inminente y peligrosa: si un país no ostentaba una lengua propia (visible en su poesía popular y en sus tradiciones orales, transmitidas de padres a hijos), entonces no merecía reclamar para sí el estatus de nación. No es casual que Joaquín García Icazbalceta, uno de los primeros y más prominentes miembros de la Academia Mexicana de la Lengua, de la que fue su tercer director (1883-1894), se haya dedicado a construir listas de mexicanismos, las cuales confirmaban que había diferencias sustanciales entre el español mexicano y el peninsular; de este modo, aunque no se podía reivindicar la posesión de una lengua exclusiva, sí se podía exhibir una serie de registros que otorgaban al español mexicano un tono especial y único.

Ahora bien, por fortuna los usos castizos son más bien esporádicos en la obra de Gamboa, cuya lectura no exige a un receptor mexicano la consulta de un vocabulario de casticismos (además, inexistente). No

⁸ Un ejemplo de esto, digno de un estudio minucioso, es el de José María Roa Bárcena, quien piensa que para imprimir color local a una literatura “no queda más arbitrio que recurrir a la historia y a las tradiciones especiales de cada país” (Roa Bárcena 1862: 6). Siguiendo esta idea, en la parte central de su libro *Leyendas mexicanas*, de donde proviene esta frase, él se sirve sobre todo de argumentos de origen prehispánico para elaborar lo que él denomina “leyendas aztecas”, en las cuales desfilan personajes como Xóchtitl, Nezahualcóyotl, Papantzin, etcétera. En una carta enviada al autor, Marcelino Menéndez y Pelayo critica la dura sonoridad de nombres como éstos en composiciones en castellano que califica como “exóticas”: “A lo cual contribuye quizá la rareza y áspera estructura de los nombres indígenas, y la falta de relación de las tradiciones y creencias de aquellos pueblos con todo lo que vino después de la conquista” (*apud* Montes de Oca 1913: 53-54); sospecho que la reacción del polígrafo español obedece también a la falta de pericia poética de Roa Bárcena, quien no encontró el modo apropiado para insertar esos nombres prehispánicos en un contexto donde predomina la lengua española (mejores resultados había obtenido la virtuosa Sor Juana en el siglo xvii).

obstante la moderación casticista del mexicano, Manuel Pedro González lo evaluó con aspereza, al acusarlo de haber practicado en su literatura: “un prurito, no ya casticista sino arcaizante, que [lo] llevaba a emular a los prosistas más inflados, retóricos y vanos de la España clásica [...] Si don Federico no hubiera sido académico, lo más probable es que hubiera escrito como hablaba y [con] eso hubiéramos salido ganando todos” (González 1951: 112 y 76). Según numerosos testimonios, la charla de Gamboa era diversificada y entretenida. Por ejemplo, en su texto autobiográfico, Rubén Darío recuerda haberlo conocido en Buenos Aires: “[Me relacioné] Con Federico Gamboa, entonces secretario de la Legación de México que animaba la conversación con oportunas anécdotas, con chispeantes arranques y con un buen humor contagioso e inalterable...” (Darío 2015: 106). De hecho, en 1893, desde su primer libro, *Impresiones y recuerdos*, Gamboa anota que, cuando se inició en el periodismo en *El Diario del Hogar*, un avezado profesional de este ramo, Aurelio Garay, le había dado un consejo: “—Escriba usted como habla, me decía, no haga períodos largos y académicos. Lo que le venga primero, traducir la sensación, ese es el gran secreto” (Gamboa 1994: 27). Al parecer, nunca siguió del todo esa recomendación.

Ahora bien, aunque Gamboa no inunda de voces castizas sus textos, tampoco se interesa por representar a sus personajes mediante una específica entonación mexicana. Si, por un lado, el narrador despliega una considerable cantidad de palabras propias de México —como incluso se comprueba en las notas explicativas de la edición española aquí consultada, que son un indicio de lo que suena extraño del otro lado del Atlántico—, por otro, los personajes acuden en general a una lengua relativamente neutra, pese a que el espectro de actores del texto es amplísimo: funcionarios del gobierno, destacados empresarios, personas de clase media, gente del pueblo de estrato social bajo, y hasta un considerable grupo de españoles.

Incluso se podría afirmar que le importa más imprimir en letra el tono oral de varios personajes oriundos de España. Para ello, representa

en la escritura algunas diferencias fónicas entre el español mexicano y el peninsular, como el uso de “z” para marcar la pronunciación de “c” y “z”, la pérdida de la “d” postónica en las voces agudas y la aspiración de la “s” final si antecede a alguna vocal, así como la conjugación de la segunda persona del plural: vosotros. Un ejemplo extremo de ello es el torero apodado el Jarameño, cuyo origen andaluz se enfatiza mediante su habla, a veces casi hasta la caricatura; cuando él inicia gestiones para sacar a Santa de la comisaría donde la acaban de encerrar, promete al oficial a cargo una entrada para su próxima corrida de toros: “—¡Pa uzté, gratis, gachó, yo le orsequio la suya! Los animalitos son de Veragua, pero paecen doctores de Salamanca, por er sentío, er poder y las mañas... ¿Por dónde me las guillo, camará, que uzté está de prisa y yo también?” (Gamboa 2002: 206-207); según el *DLE*, “gachó”, palabra proveniente del caló, significa “Hombre, en especial el amante de una mujer”, aunque las tres veces que se presenta en la novela remite simplemente a “hombre”; el verbo “guillarse”, inusual en México, es sinónimo de “irse”. La transcripción de “uzté” marcaría el típico “ceceo” andaluz.

Por su parte, Elvira califica a Santa como una “memá” (tonta) por no querer atender a quien debería ser su primer cliente, un gobernador al que ella tilda de “barbián”, voz derivada del caló español “barbán”, cuyo significado es “atrevido”. También la llama “guasa”, “tunanta” y “regalona”, voces más propias de España, aunque la primera resulta un tanto extraña; si bien el *DLE* la registra como propia de varios países sudamericanos, con el significado de “incivil” o “grosero”, la nota de la edición aquí usada puntualiza: “en sentido cariñoso, tonta, boba” (p. 85, n.). Es significativo que la propia edición española de la novela deba explicar este término, que no parecería ser fácilmente descodificable en ninguno de los dos lados del Atlántico.

Como se sabe, los clientes de las casas de citas no sólo pagan por los placeres carnales, sino también por las bebidas alcohólicas (las suyas y las de su acompañante); por ello, Elvira instruye así a Santa, quien apenas iniciará sus labores: “—¡Tú también, baja!... —le mandó Elvira

a Santa— y según sean los clientes, así pídeles cerveza o *sampán* (quería decir champagne), pero que gasten” (p. 87). El narrador esclarece la palabra mal pronunciada por la madrota, lo cual resulta un tanto innecesario, por el contexto. Cuando, poco después, el “barbián” que disfruta de la compañía de Santa pide bebida, se supone que pronuncia bien, porque el narrador transcribe: “champagne” (si hubiera una intención de representación fonética, se habría escrito “champán”). De manera excepcional, el narrador explica voces ajenas al registro regular de los personajes. Así, en medio del curso rápido para prostitutas impartido por Elvira, ella pronuncia una palabra extraña para su pupila: “—En el hospital paran las lipendis nada más; quiero decir, las atolondradas y tontas —rectificó, por la cara que puso Santa al oír aquel término flamenco—...” (p. 83); esto me parece coherente, porque es el propio narrador, cuya habla no está marcada, quien aclara, fuera del diálogo, los orígenes de una voz ajena a la protagonista y a los lectores mexicanos.

A mi juicio, pese a los estereotipos visibles en estas representaciones del habla de algunos personajes peninsulares, de todos modos son más logradas que varias en donde se intenta reproducir el lenguaje popular. Así, cuando Santa recuerda su primera visita de revisión médica, pues en esa época algunas prostitutas tenían un carnet de salubridad, el narrador focaliza su relato por medio de ella: “También [recordaba] que el cuarto olía muy mal, a lo que se pone debajo de la cama de los muertos, a esto... ¿Cómo se llamaba?... Yoto, yolo... ¡Ah!, «yogroformo», una cosa pestilente y dulzona, que marea y coge la garganta” (p. 79). En el segundo capítulo, que, en visión retrospectiva, narra la caída de Santa, hay un pasaje sobre los cambios emocionales o físicos de la protagonista, los cuales anuncian su pubertad, a los quince años de edad. En diálogo con su amigo Cosme, un niño menor que ella, ambos se preguntan qué le estará pasando; cuando ella confiesa: “Mi tristeza es una tristeza que me sale de mi cuerpo, del pecho...”, él propone una hipótesis: “—¡Ah!... ¿te sale de tu cuerpo?... pues quién sabe qué será... ¿No será virgüela?” (p. 107). Pero pocos días después, se aclara el misterio, pues

Santa tiene su primera menstruación, la cual la madre le pide callar y ocultar: “—¡Madre! —dijo a Agustina en cuanto quedaron solas—, yo debo estar muy grave, vea usted cómo me he desangrado anoche... / —¡Chist! —repuso la anciana, besándola en la frente—, esas cosas no se cuentan, sino que se callan y ocultan... ¡es que Dios te bendice y te hace mujer!” (p. 107). Luego de este brevísimo diálogo, que revela con sencillez las convicciones religiosas maternas, el narrador remata, en otro tono: “Mujer y guapísima, más guapa conforme acababa de desarrollarse más” (*idem*). Los dos términos populares señalados, es decir, “yogroformo” y “virgüela”, se presentan como palabras aisladas dentro de la caracterización de esos personajes, lo cual indica que Gamboa no buscó la representación fonética global de su habla, como sí hizo después Azuela en *Los de abajo*, según analizaré en el siguiente capítulo.

En el texto aparecen también las malas palabras, aunque más bien aludidas, no reproducidas. Así, cuando Santa visita por primera vez la casa de citas donde se enrolará en el oficio, llega poco antes del mediodía; luego, el repique de las campanas de la cercana catedral marcando las doce del día despierta a todo el barrio; poco después, se desperezan quienes están en la casa, o sea, no sólo las pupilas de Elvira, sino también los hombres que han pasado la noche con ellas; todos pronuncian palabras impúdicas que alarman a la joven: “Santa escuchaba azorada, y su mismo azoramiento fue parte a que no siguiese el primer impulso de escapar y volverse, si no a su casa —porque ya era imposible—, siquiera a otra parte donde no se dijese aquellas cosas” (p. 74). Por los cándidos antecedentes de la protagonista, cuya plácida vida campirana se conocerá en el segundo capítulo, resulta coherente que ella ignore las voces altisonantes.

Precisamente al inicio de ese segundo capítulo, donde se describe el idilio previo de Santa en el seno familiar, ensaya Gamboa lo que, deduzco, consideraba el estilo literario más elevado. El capítulo previo concluye con Santa atendiendo a su primer cliente, el gobernador calificado como “barbián” por Elvira, quien está tan borracho que no logra

consumar la relación carnal. Pero antes de dormirse, pide a Santa que le cuente su historia. Por ello, el siguiente capítulo desarrolla ese tema, con una narración focalizada por medio de la visión de la protagonista:

¡Su historia!...

La historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían al aire libre, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes; al cuidado de la tierra, nuestra eterna madre cariñosa; con amistades aladas, de pájaros libres de verdad, y con ilusiones tan puras, dentro de sus duros pechos de zagalas, como las violetas que, escondidas, crecen a orillas del río que meció su cuna blandamente, amorosamente y después se ha deslizado, a espaldas de la rústica casuca paterna, embravecido todos los otoños, revuelto, espumante; pensativo y azul todas las primaveras, preocupado de llevar en su seno los secretos de las fábricas que nutre, de los molinos que mueve, de los prados que fecundiza, y no poder revelarlos sino tener que seguir con ellos a donde él va y muere, lejos allá... ¡Dicen que al mar! (p. 95).

Si bien este pasaje se funda en la probable visión de Santa, su lenguaje no es el de la protagonista. Sospecho que Gamboa intentó aquí construir un sublime tono poético, con herencias de un romanticismo un tanto anquilosado; quizá por eso no alcanza el nivel de una auténtica prosa poética (incluso algunas frases son un tanto cursis).⁹ Mucho mejor, en cambio, es el pasaje, del mismo capítulo, donde el narrador elabora una excelente estampa de la zona del Pedregal, la cual es descrita con sus particularidades agrestes: “Inexplorado todavía en más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales, de piedras en declive, tan lisas que ni las

⁹ Dentro de la misma línea se ubicaría la frase con la que se describen los ojos del ciego Hipólito: “horribles ojos blanquizcos de estatua de bronce sin pátina”, usada nueve veces en la novela, con ligeras variantes. Tal vez Gamboa buscó forjarla como un epíteto semejante a algunas frases de Homero, pero se quedó corto en el intento.

cabras se detienen en ellas, posee arroyos clarísimos, de ignorados orígenes, que serpean y se ocultan y reaparecen a distancia, o sin ruido se despeñan en oquedades y abras que la yerba disimula criminalmente...” (p. 104). A la entrada del Pedregal, en el inicio de su río, Marcelino conoce a Santa, quien a sus diecisiete años consume su amor con el militar en la misma zona: “Fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón...” (p. 114). De paso, el narrador añade que ella no se resistió a los requiebros de Marcelino, como sí lo había hecho antes con los del tímido Valentín, compañero de fábrica de los hermanos de la joven (por algo Marcelino tiene un rango militar, además de apellido, Beltrán, mientras que Santa y su familia tan sólo el nombre de pila). Consumado el acto carnal, más que amoroso (al menos de parte de Marcelino), el narrador adopta una clara perspectiva machista, pues cuenta el suceso mediante una serie de lugares comunes, propios de un relato popular y de masas:

Sin responderle y sin cesar de besarla, Marcelino desfloró a Santa en una encantadora hondonada que los escondía. Y Santa, que lo adoraba, ahogó sus gritos —los que arranca a una virgen el dejar de serlo—. Con el llanto que le resbalaba en silencio, con los suspiros que la vecindad del espasmo le procuraba, todavía besó a su inmolador en amante pago de lo que la había hecho sufrir, y en idolátrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo; vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único, que bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias, que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria (p. 114).

Poco antes, el narrador había justificado la actitud de Marcelino casi como un acto natural e inocente, sin culpa alguna, cumplido por alguien que tan sólo satisface el deseo de morder una apetecible fruta puesta a su alcance. Satisfechos ya sus deseos eróticos, Marcelino pide a Santa que regrese a su casa, mientras él pronuncia la falsa y eterna promesa de que se casará con ella (en cuanto le sea posible, claro); y ante

las dudas de la joven, le pregunta, mañosamente, si acaso se le acabó el cariño, a lo cual ella responde: “—¿Que se me ha acabado el cariño?... Mira, te quiero tanto, que si mil virginidades poseyera y las apetecieras tú, las mil te las daría, a tu antojo, una por una, para que el encanto te durara más, o de un golpe todas, para que la dicha que en mi cuerpo alcanzaras no la igualaran los cuerpos de las demás mujeres que de ti han de enamorarse...” (p. 115). Con una mínima dosis de suspicacia, deduzco que una mujer en tal situación no expresaría esto; más bien es lo que a cualquier macho le gustaría escuchar de los labios de una bella joven. Sin duda, todo esto delata la voz autoral masculina que maneja la narración.

Pero todavía hay otra escena dramática (¿o melodramática?): para salir del Pedregal, Santa y Marcelino deben cruzar el río por un rústico tronco con funciones de puente, mientras abajo se percibe la amenaza de la fuerte corriente, pues a esa hora las aguas ya no son retenidas por las fábricas cercanas; acobardado, Marcelino pide a Santa ir por delante y conducirlo de la mano, pues ella conoce el camino; pero a la mitad del improvisado puente, Santa suelta la mano de Marcelino y amaga con arrojarle al río si él la abandona; en pánico absoluto, él promete lo exigido. Como después no cumple, Santa lo busca, pero sólo logra tener algunos últimos encuentros amorosos más. Al final, el regimiento de Marcelino abandona la guarnición, dejando atrás a Santa, ya embarazada; el aborto natural que sufre meses después delata todo, por lo cual su familia la juzga. Al pronunciar el veredicto final de expulsión, su madre asegura que no la maldice, pero sí la repudia: “No la maldecía, porque impura y todo, continuaba idolatrándola y continuaría encomendándola a la infinita misericordia de Dios... Pero sí la repudiaba, porque cuando una virgen se aparta de lo honesto y consiente que le desgarren su vestidura de inocencia [...] apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y que rezar por ella” (p. 122). Mientras la maldición es de carácter religioso, el repudio es más bien social. Eso permite que, al final, la hija, repudiada pero no maldita, regrese al seno

de Dios. Sin duda, en este aspecto de su novela, Gamboa puso a funcionar sus creencias y conocimientos católicos, que le permitieron escoger los términos apropiados.

A más de un siglo de difundida la obra, se pueden criticar diversos aspectos de ella, como su descuidado estilo o el lenguaje machista del narrador. Sin embargo, es imposible negar que, como señaló José Emilio Pacheco, *Santa* es la única novela mexicana que se ha convertido en mito:

Nadie nacido en este país ha visto, como Gamboa, que se dé su nombre a la plaza del lugar, Chimalistac, en que ambientó el comienzo de su libro más célebre, ni que las calles circundantes se llamen como sus personajes. Entre nosotros únicamente Gamboa ha creado un arquetipo que a través de cuatro películas, incontables adaptaciones, musicalizaciones y parodias teatrales y hasta una canción de Agustín Lara, pasó a formar parte de la experiencia de quienes jamás leyeron su novela. Se diría que la novelística mexicana ha producido grandes personajes y un solo mito: *Santa*. Mito en el sentido de creación anónima, colectiva, fluida y nunca estática, de cuento que narra hechos imaginarios tenidos en su origen por verdaderos (Pacheco 1977: 15-16).

Me atrevo a proponer que, en la recepción de *Santa*, ha sucedido algo paralelo a lo que, según Borges, aconteció con la versión de *Las mil y una noches* traducida por el francés Galland: “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y la más débil, pero fue la mejor leída” (Borges 1996: I, 398). Acaso la novela de Gamboa se ha convertido en un clásico de la literatura mexicana porque, como dice el mismo autor argentino en el cierre de su breve y magistral ensayo “Sobre los clásicos”: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges 1996: II, 151).

Curiosamente, sus muy abundantes lectores no han sido sólo hombres, como el propio Gamboa anota en uno de los volúmenes de su *Diario*, en una reveladora anécdota del 3 de abril de 1921, cuando conoció a un sacerdote jesuita:

A vuelta de varias amabilidades, [el sacerdote] me contó algo de mucho interés para la historia de mis libros: que una infinidad de señoras y señoritas, en esta última cuaresma, se habían acusado en el confesionario, [del pecado] “de Federico Gamboa” (*sic*)... Ante mi extrañeza, el padre es más explícito:

—De que han leído cierto libro de usted...

—Ah, sí —le repongo—, ha de ser *Santa*. ¿Y qué hizo usted, padre?

Acudí a quien acudir debía, y puso en claro que, aunque esa novela no está prohibida ni en camino de figurar en el índice, sin embargo debía censurarse su lectura y aconsejar que no sea leída por las señoras...

—Yo siento— me agrega—, comunicarle tan mala nueva.

—Pues no lo sienta usted, padre, que, por el contrario, “me ha dado usted la tarde” con la noticia de tanta lectora anónima, a las que mentalmente yo les beso los pies. Por lo demás, le garantizo que mi pobre *Santa* no es libro inmoral, muy al revés, y para convencerse de ello, tómese usted la pena de leerlo (Gamboa 1996: 19-20).

Aunque este punto merecería una seria y profunda reflexión desde la sociología literaria, conjeturo que la novela ofreció a las mujeres la revelación de un mundo secreto y prohibido, el cual anhelaban conocer (y más aún si esa lectura estaba rodeada de un hálito de pecado, tal vez venial, pero al fin de cuentas un pecado). Además, el destino deparó a Gamboa una prueba de que su novela podía ser instructiva para algunas mujeres, porque en octubre de 1933, una antigua prostituta, llamada Eva Pagaza, le dirigió una carta agradeciéndole que su lectura de *Santa* hubiera sido un acicate para retirarse del oficio; el vocabulario de cepa religiosa de esta mujer acredita que, al menos en ella, el escritor había

cumplido su objetivo moral: “era usted para mí como un santo sacerdote que hubiera sabido pintarme y convencerme de los castigos de ultratumba [...] Cuántas vidas habrá usted salvado parecidas a la mía; Dios se lo pague” (*apud* Martínez Suárez 2005: 48-49); en su misiva de respuesta (ambas publicadas de manera póstuma por *El Universal* el 9 de mayo de 1963), él replica que más bien a ella la salvó el amor de su hija, por inescrutable designio divino. En última instancia, en este caso se cumplió el objetivo moral anhelado por Gamboa, el cual había previsto una de las primeras reseñas de la novela, cuyo autor sí comprendió las intenciones primigenias de la obra. Ni más ni menos que en el *Diario del Hogar* de Filomeno Mata, lectura general para todo público, José P. Rivera difundió un comentario donde alababa el valor de Gamboa para “exhibir las más íntimas lobregueces: lo que todos callan, lo que nadie quiere que se sepa, aquello de que todos se avergüenzan. / Así miradas las cosas la historia de Santa no es sólo casta, sino que es algo más: pudibunda. En ese libro muchos hombres aprenderían a ser honrados y muchas mujeres a ser honorables” (Rivera 1904: 1). Sin embargo, más adelante atenúa el elogio, pues advierte que no recomienda el libro a las doncellas, lo cual contradice su afirmación inicial de que, mediante su lectura, las mujeres aprenderían a ser honorables.

De vuelta al objetivo central de este libro, considero que, desde una perspectiva lingüística de carácter histórico, Gamboa no es una excepción en sus usos verbales, por lo menos en cuanto a las intenciones. En el prólogo a su obra *La parcela*, José López Portillo y Rojas expresa:

Nuestra literatura, en cuanto a la forma, debe conservarse ortodoxa, esto es, fidelísima a los dogmas y cánones de la rica habla castellana. No por esto, con todo, ha de prescindir de su facultad autonómica de enriquecerse con vocablos indígenas, o criados por nuestra propia inventiva y como resultado de las poderosas corrientes de carácter, naturaleza, clima y temperamento que nos son exclusivas; pero aun en esas mismas novedades, hemos de procurar no apartarnos del genio de la lengua materna, y de no romper sus clásicos

y gloriosos moldes. Sería una demencia renegar de tan ilustre abolengo y abrir un abismo entre nosotros y la edad de oro de la literatura española [...]

Nuestro origen, pues, la gloria de las letras españolas y el deseo de progreso, deben mantenernos siempre fieles tanto al genio y pragmáticas de nuestra lengua, como a la marcha seguida por los grandes hablantes de nuestra antigua metrópoli (López Portillo y Rojas 1945: 3-4).

Se trata del dilema lingüístico de muchos intelectuales del período, el cual constituye una irresoluble paradoja: ¿cómo conciliar los dos polos enunciados por López Portillo y Rojas?, es decir, ¿cómo ser a la vez castizo y mexicano?

Sin duda, en Fernández de Lizardi, Inclán y Payno hay una consciente voluntad de representar artísticamente las singularidades lingüísticas de nuestro país. Pero este proceso no es continuo y ascendente (como no lo es ningún desarrollo artístico). Así lo demuestra el afán parcialmente casticista de Federico Gamboa, el cual, en cierta medida, implica una fisura o disidencia, en especial notable porque se trata del autor de la que quizá sea la única novela mexicana cuya protagonista se ha transformado en un arquetipo. Mediante la práctica verbal que ejerció en *Santa*, él no respetó lo que había declarado diez años antes, en 1893, al difundir desde Buenos Aires, donde entonces laboraba como diplomático de la legación mexicana, su libro *Impresiones y recuerdos*: “Conformémonos con pintarnos a nosotros mismos, desarrollando escenas y peripecias dentro de nuestros dominios respectivos, con la mayor fidelidad, sin avergonzarnos de ciertos vocablos que pueden no ser comprendidos en Madrid o Barcelona” (Gamboa 1994: 152). Quizá para alejarse del riesgo de incompreensión, él prefirió no introducir demasiadas palabras nacionales en su novela. Sin embargo, como los temas y personajes de Gamboa están hondamente arraigados en la cultura mexicana, y dicen tanto de nuestra idiosincrasia, tal vez podría concluirse que su casticismo, es decir, su anhelo de sentirse español en el habla, es parte de su propia identidad mexicana:

sospecho que, en algunos casos, el deseo de parecer español es otro modo de ser mexicano.

Asimismo, debe reconocerse que él aporta mucho en un aspecto ajeno a mi enfoque: la representación literaria de la Ciudad de México, en pleno proceso de modernización, propio de fines del siglo XIX e inicios del XX. Por sus páginas desfilan Chimalistac y el Pedregal, entonces a las orillas de la urbe, pero también el centro de la ciudad, con su catedral, sus restaurantes y sus teatros (y sus cantinas y prostíbulos), así como sus humildes orillas, en cuyos hoteles y fondas cae Santa en su irremediable descenso. También la desaparecida plaza de toros de Bucareli, donde se luce el Jaraméño, o bien la celebración del Grito de la Independencia en el Zócalo.¹⁰ Y dentro de esta representación urbana, se alude negativamente a la sociedad en su conjunto, pues la corrupción visible en el medio en que se desenvuelve Santa parece ser un símbolo de lo que sucede en toda la nación. El “sincerismo” o “verismo” de Gamboa, como le gustaba denominar la tendencia artística a la que se afiliaba, lo indujo a mostrar las facetas oscuras no sólo del prostíbulo, sino de la sociedad de su época. Y quizá esta crítica general, uno de cuyos objetivos fue el régimen político porfirista, sucedió *malgré lui*, porque, como es sabido, él fue un fiel colaborador y seguidor de Porfirio Díaz, no sólo en vida de éste, sino incluso muchos años después de su muerte; así, en su diario, registra como gran día festivo el 15 de septiembre, tanto por el inicio del movimiento de Independencia como por el natalicio del caudillo (incluso en 1931 se celebró una rara misa por el aniversario 101 de Díaz,

¹⁰ Escena basada, por cierto, en la visita del autor a Palacio Nacional, el 15 de septiembre de 1898, según consignó en la entrada de su diario de ese día: “Fui invitado [...] a asistir desde los balcones del Salón de Embajadores de nuestro Palacio Nacional, a los fuegos artificiales que anualmente se queman en esta fecha en la Plaza de Armas [el actual Zócalo], y a la serenata que las bandas unidas de la guarnición ejecutan frente al viejo edificio. / El espectáculo que contemplé es tan grandioso e imborrable, me hace sentir por modo tal, y con tal cantidad de impresiones hondas obséquame, que juro aprovecharlo en la novela que hoy tengo en el yunque, o en *Santa*, que, si Dios no lo remedia, será la próxima” (Gamboa 1995b: 45).

nacido en 1830); y como fecha de luto (con misa en La Profesa), el 2 de julio, pues Porfirio Díaz falleció ese día en 1915, en su exilio dorado de París, donde Gamboa pudo entrevistarse con él, lo cual le causó una gran felicidad, según confesó en su diario.

En suma, para los objetivos de este libro, cabe concluir que Gamboa no aprovecha a plenitud la herencia verbal de algunos escritores mexicanos del siglo XIX (como Fernández de Lizardi, Inclán, Cuéllar y Payno), cuyos textos están llenos de usos mexicanos de la lengua, tanto en voz del narrador como de los personajes. Como describiré enseguida, la renovación de la literatura mexicana, y al mismo tiempo la continuidad con la tradición verbal decimonónica más vigorosa, se originó dentro del proceso histórico de la Revolución Mexicana.

LOS DE ABAJO
(1915-1920)

El 3 de enero de 1914, en plena efervescencia de la lucha fratricida entre, por un lado, las fuerzas revolucionarias (villistas, carrancistas, zapatas) y, por otro, el ejército federal del usurpador y asesino Victoriano Huerta, Gamboa pronunció una conferencia sobre la novela mexicana. Luego de reivindicar ese género literario y de revisar sus relativos logros en México, él concluía con un tono a la vez anhelante y profético:

Hoy por hoy, la novela apenas si se permite levantar la voz. Muda y sobrecogida de espanto, contempla la tragedia nacional que hace más de tres años nos devasta y aniquila [...] La novela, de luto ya, como el país entero, recordando pasadas calamidades, conociendo la vitalidad increíble de esta tierra adolescente y mártir, confía y espera (Gamboa 1914: 26-27).

Ni Gamboa ni ninguno de los miembros de la élite intelectual podía sospechar que, a fines de ese mismo año, se empezaría a gestar la renovación del género. De forma insólita, este cambio no se produjo desde la centralizada cultura de la Ciudad de México, ni como resultado de la menguante actividad literaria del momento, sino en el contacto, así haya sido indirecto, con la lucha armada. En 1914, el oscuro villista Mariano Azuela (1873-1952) empezó a recabar, desde la doble marginalidad de su profesión de médico y de su origen provinciano, los datos que le servirían para idear *Los de abajo*, novela cuya primera versión, con el subtítulo *Cuadros y escenas de la revolución actual*, apareció por entregas entre el 27 de octubre y el 21 de noviembre de 1915 en *El Paso del Norte*, poco conocido periódico de El Paso, Texas, con el simbólico nombre alusivo a la puerta de entrada a Estados Unidos, donde él residió unos meses, luego de la

derrota casi total de las fuerzas villistas en su pugna con los carrancistas.¹ Al finalizar 1915, se hizo en esa misma ciudad una edición del texto en formato de libro,² así como otras dos, en 1917 (sin consentimiento del autor) y 1920, en otras latitudes. Sin embargo, la obra fue ignorada hasta diciembre de 1924, cuando en una famosa polémica, iniciada por Julio Jiménez Rueda con su acusación de que la literatura mexicana de entonces carecía de virilidad, Francisco Monterde le respondió con el artículo titulado “Existe una literatura mexicana viril” (*El Universal*, 25 de diciembre de 1924). Él llamó la atención sobre Azuela, a quien calificó como “el novelista mexicano de la Revolución” (Monterde 1973: 13), contundente juicio que fue impugnado por algunos de sus coetáneos. Como no puedo describir aquí los pormenores de esta importante polémica cultural y política,³ sólo menciono una de sus secuelas inmediatas, esencial para la literatura y trascendente en el campo ideológico e intelectual: la publicación de *Los de abajo* entre el 29 de enero y el 24 de febrero de 1925, en cinco entregas de *El Universal Ilustrado*, gracias a lo cual llegó a un público más

¹ En un capítulo previo adelanté que, aunque cada una de esas impresiones parciales se anunció como “folletín”, en realidad se trató de “entregas”, porque tenían autonomía editorial, es decir, no estaban sujetas a un periódico o revista.

² Es una edición muy modesta, tanto en el papel como en la impresión, con numerosas erratas y faltas de ortografía (incluyendo acentos de más). En la portada, se señala “Copyright by Mariano Azuela”, con fecha de “November 1915”. La portada interior marca el año 1916, en la Imprenta de *El Paso del Norte*. Como se acostumbraba, en las páginas blancas sobrantes del último pliego se promovieron otros libros suyos, entre ellos uno en preparación: *Las moscas*, que sería el volumen II de los “Cuadros y Escenas de la Revolución Mexicana”; este último dato delata que Azuela había decidido elaborar una serie de obras con este tema, independientemente del éxito comercial que obtuviera la primera, el cual fue nulo.

³ Sobre este punto, véase Díaz Arciniega (1989). La importancia que este crítico asigna a la polémica para todo el desarrollo de la historia y la cultura mexicanas en el siglo xx es enorme: “En la marcha de los acontecimientos polémicos contemporáneos, hay uno representativo, que podría tomarse como fundador del proyecto político cultural «revolucionario» deseado para el México del siglo xx. Me refiero al ocurrido en 1925” (14).

amplio.⁴ La primera entrega fue precedida por una rimbombante frase de elogio a la obra: “Toca a *El Universal Ilustrado* el honor de ofrecer, antes que ningún otro periódico, la verdadera novela de la Revolución” (29 de enero de 1925, p. 9). Así pues, a causa de su tardía difusión —un retraso de casi un decenio—, la influencia directa de *Los de abajo* en la narrativa mexicana debe datarse hacia la mitad de la década de 1920, si bien en la historia literaria debe ubicarse, por su génesis, en 1915.

Hay ya pertinentes estudios sobre la recepción del libro (Ruffinelli 1996a), pero a mi entender aún no se ha dilucidado a plenitud una doble paradoja. Primero, que un texto en principio tan atacado por su deficiente forma literaria, haya fundado de manera magistral el equívoco género “Novela de la Revolución Mexicana”.⁵ Segundo, que pese a ser una obra tan crítica de los orígenes y resultados de la Revolución, haya entrado en un canon de la cultura mexicana avalado por los regímenes herederos de ese movimiento. Aunque ambos aspectos están imbricados, por razones expositivas comenzaré hablando del segundo.

Para los primeros lectores de *Los de abajo* fue perceptible la visión ambigua y más bien negativa de la Revolución forjada por la novela. Por ello, el candente debate sobre sus méritos giró alrededor de un reiterado eje:

⁴ Esta edición es un claro ejemplo de la difusión por entregas de una obra cuando ya está totalmente escrita, pues se basó en la de 1920. Cada una de las primeras cuatro entregas constó de 32 páginas, en octavo menor, lo cual implica un uso óptimo de los pliegos de papel (2 por cada entrega), sin importar si coincidían con la conclusión de un capítulo; por ejemplo, la primera entrega termina en la página 32, con las dos primeras sílabas de la palabra “vaporizó”, completadas en la página 33 de la siguiente entrega. La quinta y última entrega abarca tan sólo de la página 129 a la 151, donde concluye el texto. Un estudio global sobre este suplemento, publicado de 1922 a 1925 y dirigido por Carlos Noriega Hope, se encuentra en Hadatty (2016).

⁵ En sentido estricto, el término no remite a un conjunto de obras literarias con rasgos comunes, pues no todos los textos de este corpus son novelas, ni acuden a los sucesos revolucionarios como eje central de su argumento. En las siguientes páginas, retomo y resumo algunos puntos de un trabajo previo donde discuto el concepto “novela de la Revolución Mexicana”, en relación con *Los de abajo* y otros textos narrativos (Olea Franco 2012).

¿es la obra una fiel representación de la lucha armada?; con ello, su legitimidad no se discutió con base en elementos literarios sino ideológicos. Así, se destacaba su enorme valor testimonial, pero no se aludía a su visión particular de la lucha revolucionaria, según se aprecia, por ejemplo, cuando Monterde reivindica la obra por su tema: “Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas” (Monterde 1973: 13). En contraste, Victoriano Salado Álvarez dice que, en su novela “neta y francamente nihilista” (1973: 23), Azuela abomina de la Revolución, porque del texto se deduciría que el movimiento armado ha sido inútil.

Estas reacciones fueron motivadas parcialmente por la postura ambigua construida por Azuela en *Los de abajo*. Por un lado, él elabora una imagen literaria donde la Revolución se justifica por ser una epifanía en busca de justicia, según se nota en las palabras de sus famosos personajes Solís y Valderrama; el primero de ellos expresa: “—¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!” (Azuela 1920: 64); el segundo: “—¡Amo la Revolución como al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la revolución porque es revolución!...” (1920: 116).⁶ Pero, por otro lado, el narrador también exhibe —en especial a partir de la Segunda Parte del texto— las conductas bárbaras y sanguinarias de la mayoría de los personajes. Como ha señalado Ruffinelli:

En verdad, *Los de abajo* tiene dos facetas simultáneas: muestra las luchas populares, incluidas sus tribulaciones, sus contradicciones y dolores, frente a un caciquismo feroz que sólo trocaría su condición por la de una burguesía no menos impiadosa. Y cuenta también cómo la “barbarie” del pueblo frustró, si existía alguna posibilidad, su camino al triunfo y al verdadero dominio de clase (Ruffinelli 1994: 71).

⁶ Como aclaro más abajo, estas citas corresponden a la edición de 1920, porque en las dos de 1915 (por entregas y como libro), la primera frase se adjudicaba a Cervantes; además, el personaje Valderrama se sumó a la obra en 1920.

Para poder limar las asperezas de la visión negativa de Azuela sobre los resultados de la gesta revolucionaria, los intelectuales relacionados con los grupos en el poder omitían la acre censura de la situación social presente en su obra. Ya que al discurso oficialista no le convenía percibir estos rasgos, se prefería enfatizar la trascendencia de la novela para la definición de la idiosincrasia mexicana, punto en el que no podía haber disensión alguna. Por ello puede afirmarse que, en última instancia, la novela ganó su lugar en el canon de la cultura mexicana no sólo por sus virtudes artísticas, sino sobre todo porque uno de sus rasgos, su carácter mexicano, concordó con el discurso nacionalista impulsado por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios.

“Muerto el perro, se acaba la rabia”, enuncia un lacónico y sabio refrán mexicano. A su fallecimiento en 1952, Azuela se convirtió, al igual que cualquier héroe muerto, en una figura pasible de múltiples manipulaciones y tergiversaciones; por ello, ese mismo año se celebró un acto al cual él se habría rehusado: un homenaje oficial en su memoria, donde Salvador Reyes Nevares asestó un discurso cuyo título no necesita mayor comentario: “Lo mexicano en Azuela” (Reyes Nevares 1952). Creyente oportuno y fervoroso en la heroicidad de sus próceres, el gobierno culminó este homenaje con la inhumación de Azuela en la Rotonda de los Hombres Ilustres (hoy de las Personas Ilustres); esta ridícula institución, concebida por el Estado decimonónico mexicano y creada en 1872 por decreto del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, se reactivó durante los gobiernos emanados de la Revolución, los cuales necesitaban legitimaciones simbólicas o, en palabras del historiador británico Eric Hobsbawm, la invención de nuevas tradiciones. Si bien él plantea que en cualquier período histórico se inventan tradiciones, es más factible que este fenómeno cultural se produzca cuando una sociedad ha sufrido fuertes cambios (como sucedió en la Revolución Mexicana):

Probablemente, no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la “invención” de la tradición en

este sentido. Sin embargo, hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las “viejas” tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no puedan aplicarse, o cuando esas viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se convierten en insuficientemente adaptables y flexibles, o son de algún modo eliminados: en resumen, cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta o en la demanda (Hobsbawm 2002: 11).

En su vertiente artística, la indiscutida “mexicanidad” de Azuela asumió diversas manifestaciones. Por ejemplo, al seguir una idea expresada en 1935 por Mauricio Magdaleno —para quien Azuela pertenecía a una tradición literaria iniciada por Lizardi y continuada por Inclán, Cuéllar y Delgado—, José Mancisidor resumió en una hiperbólica sentencia el legado de su antecesor: “Nosotros, los novelistas llamados «de la Revolución», podemos decir que todos procedemos de *Los de abajo*, de Mariano Azuela” (Mancisidor 1957: 3). Para aquilatar los alcances de esta ditirámica frase, cabe mencionar que quien la pronunció había intentado refutar la negativa visión sobre el movimiento revolucionario forjada por Azuela, según se percibe en su novela de 1940 *La rosa de los vientos*, novela de Mancisidor sobre la que él mismo afirma: “No: la Revolución no había sido solo hurto, rapiña, anarquía [...] Yo no caí en el error de darle a mi novela una salida derrotista. El último capítulo de ella es una promesa” (*idem*). No cabe duda de que esta culminación de Mancisidor refuta, de manera implícita, el final de *Los de abajo*.

Dentro de su reflexión temática y descriptiva sobre *Los de abajo*, Mauricio Magdaleno atribuye a Azuela una función fundamental que concuerda con el discurso nacionalista impulsado con vigor por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios: “En la novelística de Azuela, por primera vez, nos asomamos a respirar el aire nuestro” (Magdaleno 1973: 60). En fin, desde entonces esa característica se impuso como un valor indiscutido de la obra de Azuela, que ha sido

considerada mexicana por los cuatro costados, empezando por sus personajes y su lengua.

Sin embargo, en la recepción inicial de *Los de abajo* varios de sus rasgos fueron calificados como pretendidas deficiencias. Así, en las páginas de *El Universal*, el 30 de enero de 1925, Colín, uno de sus primeros críticos, si bien reconocía que era de lo mejor que se había escrito sobre el movimiento armado, también juzgaba negativamente la estructura de la obra, a la cual consideraba apenas como una tentativa en cuanto al género literario al que deseaba adscribirse: “La novela ha debido ser construida más en su conjunto. (Es cierto que se intitula sólo «Cuadros»). El empeño de creación que en ella nótase nos revela cualidades de su autor para otra obra de gran trazo. Hoy ha hecho una notable *esquisse*, que deseamos amplifique y le dé envergadura y proyecciones superiores” (Colín 1973: 17).

Por su parte, Salado Álvarez, en su ya citado artículo, difundido el 4 de febrero de 1925 en las páginas de *Excelsior*, atacaba al autor desde su irónico título: “Las obras del doctor Azuela”, cuyas obvias intenciones peyorativas se dirigían contra su profesión no literaria. Por cierto que, el 22 de enero de 1925, una semana antes de la difusión de su obra en *El Universal Ilustrado*, el propio Azuela, por lo general modesto, había respondido de manera implícita, aunque con una frase enjundiosa, a quienes lo descalificaban por su oficio de médico: “Por lo que se refiere al porvenir de la novela mexicana, poco hay que esperar de los literatos de profesión. ¿Qué saben ellos de esas enormes palpitaciones del alma nacional que están sacudiendo en estos mismos instantes a nuestra raza?” (Azuela 1925: 31). Salado Álvarez, uno de los más eminentes críticos de la época, no sólo niega las virtudes literarias de Azuela, sino que ejerce la más peligrosa de las facetas de la crítica literaria, la de profeta:

Y ahora quiero insistir en algo que dije a Azuela desde que conocí su primer rasguño literario. Sus obras no están escritas; no sólo tienen concordancias gallegas, inútiles repeticiones, faltas garrafales de estilo, sino que carecen hasta de la ortografía elemental que se aprende en tercer año de primaria.

¿Por qué dejará Azuela esterilizarse sus dotes indudables de novelista sin cuidar la forma? Hasta los autores que parecen más crespos y enmarañados han sido grandes estilistas [...] No hay obra duradera con forma descuidada... y con mala ortografía. Las obras de Azuela escritas hasta el presente se consultarán en lo futuro como trabajos históricos, como muestras de lenguaje popular de su región [...] pero por lo demás, quedarán *hors de la littérature*, como [Anatole] France decía de Jorge Ohnet, si no trabaja y estudia (1973: 24).

Por fortuna, la historia literaria se encargó de desmentir los augurios de Salado Álvarez, porque los supuestos defectos de Azuela —brevedad y fragmentarismo, uso literario de un lenguaje popular, etcétera— son características de su estilo que ahora consideramos positivas y revolucionarias, porque a partir de ellas se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana del siglo xx.⁷ Creo que el propio autor era consciente de la validez estética de sus medios literarios, y por ello se burlaba finamente de las reconvenciones de tipo gramatical a su obra, como se aprecia en este comentario: “Hace pocos días un dómine me señalaba una falta gramatical muy grave en mi novela *Los de abajo*, aconsejándome corregirla en futuras ediciones. Este buen señor es de los que creen que a mí me preocupan tales fallas. En verdad si así fuera habría tenido que quemar todos mis libros [...]” (Azuela 1960: 1024).⁸

⁷ No resisto la tentación de mencionar que Azuela ejerció una fina ironía contra este crítico, pues al celebrar la traducción al francés de su novela *La mala yerba*, el 15 de agosto de 1930 escribe una carta a su amigo González de Mendoza donde comenta: “Desde luego espero que se confirme una vez más lo que está sucediendo con mis libros: que alguien más competente que yo los escriba. Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas «no estaban escritas». Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades” (Azuela 1969: 80).

⁸ Pese a esta actitud en principio desdeñosa hacia la búsqueda de la perfección estilística, en la lección definitiva de *Los de abajo* en forma de libro, Azuela detectó y corrigió, ya sea por lectura propia o por indicación de terceros, algunas deficiencias argumentales y de caracterización de los personajes de la versión periodística, como describiré en su momento.

En contraste con Colín y Salado Álvarez, una lectura más certera de la obra provino, a inicios de la década de 1930, de la pluma de Xavier Villaurrutia, quien, con la sutil perspicacia intelectual que siempre lo singularizó, ubicó el problema en su apropiada dimensión estética: “*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario” (Villaurrutia 1973: 57). “Novelista de la Revolución Mexicana” *versus* “novelista mexicano revolucionario”. Con la incierta dicotomía implícita en estas palabras, Villaurrutia intentaba poner el acento en una línea artística que se había extraviado ante las urgentes necesidades ideológicas del momento. Para refutar el presunto estilo “deficiente” de Azuela, el crítico no discute las afirmaciones de sus detractores, sino que más bien se centra en los logros literarios del texto, entre ellos la economía de sus recursos, así como su capacidad para construir personajes y ambientes con unas cuantas frases: “No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios, como la rapidez con que los hace vivir. Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otros” (Villaurrutia 1973: 57). Él cierra su exposición comparando hábilmente a Azuela con dos grandes escritores modernos de la cultura occidental:

Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*: Z afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo. X aseguraba que no hay novela sin estilo. Z pedía a la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en alta voz. X decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias. Z (pensando seguramente en Flaubert): Azuela no busca las palabras. X (pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra (*ibid.*: 58).

En fin, si bien Villaurrutia supo leer mejor a Azuela que Salado Álvarez, no deja de ser contradictorio que durante el debate sobre *Los de abajo*, en cierta medida los papeles culturales se hayan invertido. De manera imprevisible, un escritor de corte realista como Salado Álvarez se convierte en un férreo defensor de un estilo pulido, con base en un concepto más decorativo que funcional de la escritura. Por su parte, Villaurrutia, integrante del innovador grupo de los Contemporáneos, donde se supone que residirían los estilistas por antonomasia, acaba defendiendo a Azuela, incluso en contra de los ataques de quienes se supone deberían coincidir con él debido a sus intereses temáticos (no hay que olvidar, además, que fragmentos de dos de sus novelas se publicaron en la revista *Contemporáneos*).⁹

De ningún modo pretendo aquí dilucidar el enigma planteado. Sólo apunto estos datos del debate cultural mexicano de los años veinte y treinta como una muestra de la compleja red de lecturas e interpretaciones surgidas alrededor de la obra de Azuela y que incluso la rebasan, pues, en última instancia, son un evidente indicio de que los parámetros culturales sufren entonces un profundo proceso de transformación, paralelo, pero nunca del todo dependiente, al que la sociedad mexicana en su conjunto experimenta durante y después de la Revolución.

En el caso concreto de *Los de abajo*, la coincidencia de las críticas y los elogios a la novela acabó diluyéndose en una imagen neutra del texto y de la literatura, como ha escrito con certeza Aguilar Mora: “Lo verdaderamente irónico es que los distintos argumentos que se opusieron para proponer y para rechazar a *Los de abajo* como una novela representativa de la Revolución terminaban complementándose en una imagen genérica e ideológicamente inofensiva de esa literatura” (Aguilar Mora 1990: 48).

⁹ En la revista se reprodujeron dos fragmentos de *La luciérnaga* (vol. I, núm. 3, pp. 235-252, y vol. VII, núm. 23, pp. 20-33) y dos de *La malhora* (vol. VIII, núm. 30-31, pp. 193-216, y vol. IX, núm. 32, pp. 42-70). Más directamente relacionado con el tema de este libro, ahí se difundió el prólogo de Valéry Larbaud, traducido por Ortiz de Montellano, a la traducción francesa de *Los de abajo* firmada por Maurin, a la que me referiré más abajo.

He expuesto primero estos aspectos generales relacionados con la valoración estética e ideológica de *Los de abajo* porque sin duda en ellos se presenta un elemento central para el tema de este ensayo: la afirmación tajante, desde distintas perspectivas, de que la novela de Azuela posee rasgos inconfundibles de “mexicanidad”.

Como indiqué, él empezó a trazar su obra a fines de 1914, cuando se unió al precario servicio médico de las fuerzas revolucionarias villistas, función que le permitió relacionarse con los lugareños de la zona, sobre todo de Zacatecas y Jalisco; así cumplió un íntimo anhelo, según expresó años después al recordar la génesis de su obra: “Desde que se inició el movimiento con Madero, sentí un gran deseo de convivir con auténticos revolucionarios —no de discursos, sino de rifles— como material humano inestimable para componer un libro, de suerte que esa sola circunstancia me bastaba para sentir placer y satisfacción en mi forzada aventura” (Azuela 1960: 1080). Esta convivencia directa con los actores de la revuelta —rancheros y campesinos ajenos a los circuitos de la cultura letrada— le permitió escuchar de viva voz a quienes se habían convertido en repentinos y obligados soldados, tanto al lado de la Revolución como del ejército federal. Después, gracias a sus capacidades estéticas, representó esa riqueza oral en la literatura, creando personajes de ficción cuya habla resulta coherente con sus rasgos socioculturales.

Sin duda, las supuestas incorrecciones del lenguaje de *Los de abajo*, señaladas por críticos como Salado Álvarez, derivan de esa apropiada caracterización literaria, en la cual se privilegió el punto de vista narrativo y no la imposición de una norma lingüística o gramatical. Asimismo, conviene enfatizar que me refiero a un rasgo estructural de la novela —consustancial a imperativos internos de ésta—, y no a un simple deseo de reproducir, con la mayor fidelidad posible y con un código literario realista, un habla específica escuchada por el autor en su entorno inmediato; si él hubiera hecho esto último, el valor de su obra sería de carácter testimonial, tanto desde la perspectiva histórico-ideológica como de la lingüística (según señalaba Salado Álvarez). A su modo, Azuela se defendió de

los juicios críticos que, al ensalzar la obra por su valor testimonial, no dejaban de demeritar, acaso sin intención peyorativa, sus capacidades creativas: “Por lo demás, la mayor parte de los sucesos referidos en la novela no fueron presenciados por mí, sino contruidos o reconstruidos con retazos de visiones de gentes y acontecimientos. Los que la llaman relato no saben de la misa la media, si con ese título intentan decir que escribí como el que hace crónica o reportazgo” (Azuela 1960: 1082). Todavía pasarían varios decenios para que en la cultura occidental se difundiera y prestigiara la llamada literatura testimonial (o, en términos anglosajones, la *non-fiction novel*).

Antes de empezar con mi análisis de algunos aspectos verbales de la novela, creo pertinente especificar que me serviré de dos testimonios de ella. Usaré como base la edición difundida por la Tipografía Razaster en 1920, que tiene ya la estructura definitiva del texto en tres partes, con un número descendente de capítulos: 21, 14 y 7; de manera complementaria, acudiré a la edición crítica de la Colección Archivos (1996), coordinada por Jorge Ruffinelli. La primera es conveniente porque fue revisada en detalle por el autor, quien introdujo numerosos cambios para afinar la versión de 1915, redactada en precarias condiciones y de hecho inacabada, amén de que contiene abundantes erratas y defectos tipográficos. Desde un punto de vista literario, sin duda el texto de 1920 es superior al difundido cinco años antes, además de que su lengua pertenece al mismo período revolucionario y mantiene las intenciones originales de la obra, según se podrá apreciar en algunos de los cambios textuales, que señalaré en su momento. La edición de Archivos es útil porque suministra una buena cantidad de notas explicativas, en su mayoría de carácter lingüístico, además de que reproduce las entregas (denominadas, erróneamente, “folletines”) de la edición primigenia de la novela, de las que me auxiliaré de manera excepcional. En general, hay coincidencias globales entre estas dos ediciones, porque los cambios introducidos sucesivamente en el texto hasta 1958, cuando se difundió la supuesta “edición definitiva” que privilegia la Colección Archivos, no afectaron el sentido verbal primigenio de

la obra. Las modificaciones más fuertes en el argumento de ésta se produjeron en 1920, en particular mediante un mayor desarrollo de la Tercera Parte de la novela, que en 1915 apenas tenía tres capítulos, comparados con los siete que ahora la componen. Azuela había escrito en Ciudad Juárez las dos primeras partes de la novela, a un ritmo más o menos continuo y usando parte de sus viejos apuntes sobre el movimiento armado; la tercera la elaboró de manera apresurada en El Paso, Texas, en las propias oficinas de *El Paso del Norte*, al calor de la urgencia de su difusión inmediata; esto explica su brevedad. Como señalé, en 1920 se añadieron varios elementos, entre ellos el personaje llamado Valderrama.

Asimismo, debo recordar la prevención metodológica que enuncié en el capítulo dedicado a *El Periquillo Sarniento*, donde, siguiendo al lingüista Moreno de Alba, enfatiqué la enorme dificultad para distinguir cuándo una palabra es un “mexicanismo”, o sea, un término usado en todos los dialectos del español mexicano de modo diferente a la forma como se usa en otras variantes del español. Por ello, he preferido aquí hablar de usos particulares de la lengua o de inflexiones mexicanas, en lugar de manejar el término “mexicanismo”, cuya precisión resulta difusa. En este caso, algunos de los rasgos verbales de *Los de abajo* son propios de una región (la confluencia de Zacatecas con Jalisco, donde sucede la mayor parte de la novela), mientras otros son más amplios, aunque por supuesto resulta difícil fijar hasta dónde llegan, debido a la rápida propagación de una palabra (siempre he creído que basta con que un maestro de escuela se traslade a una región con un dialecto diferente del suyo para que, más tarde o temprano, algunos de sus discípulos adopten sus hábitos lingüísticos, sobre todo en el nivel que permea y cambia con mayor facilidad: el léxico). Habiendo enunciado estas prevenciones, examinaré una muestra representativa de los múltiples elementos verbales de la novela, sin prescindir de la descripción de sus rasgos estructurales, pues la lengua, literaria o no, siempre se manifiesta en un contexto específico (una lista de vocablos y el análisis de su frecuencia, por más detallados que sean, son insuficientes si se olvida cómo y por qué aparecen).

En primer lugar, en *Los de abajo* es perceptible un doble registro verbal diferenciado: por un lado, el del narrador, y por otro, el de los personajes, en las numerosas ocasiones en que toman la palabra. El narrador en tercera persona se mueve dentro de los parámetros de la cultura letrada, sobre todo en las descripciones de la naturaleza, donde alcanza una prosa poética relativamente eficiente:

Todo era sombra todavía cuando Demetrio Macías comenzó a bajar al fondo del barranco. El angosto talud de un tajo era vereda, entre el peñascal veteadado de enormes resquebrajaduras y la vertiente de centenares de metros, cortada como de un solo tajo. [...]El río se arrastraba cantando en diminutas cascadas; pajarillos piaban escondidos en los pitayos, y las chicharras monorrítmicas llenaban de misterio la soledad de la montaña (1920: 10-11).

Aunque en general el narrador sabe contenerse en el momento preciso, algún lector actual podría sentir que a veces *Los de abajo* bordea el abismo de lo fallidamente elegante y refinado que llamamos cursi.¹⁰ Esto sucede en los pasajes en que la prosa de Azuela acude a los lugares comunes más manidos, por ejemplo, cuando Luis Cervantes rememora su fugaz participación junto a las fuerzas federales, en cuyo primer combate él monta un “brioso y noble corcel” (Azuela 1920: 22), frase que parece salida de las más burdas traducciones españolas asequibles en esa época;¹¹ aunque podría argüirse que pertenece al propio Cervan-

¹⁰ Por ejemplo, Jorge Aguilar Mora considera que, al forjar el estilo de su narrador, Azuela “puso toda su admiración por una prosa modernista semipoética y cursi...” (2008: 24).

¹¹ A esta influencia española atribuyo también algunos usos excepcionales de la novela, como la palabra “tío” aplicada (en una cita más abajo) a una persona cualquiera. Si bien la séptima acepción del *DLE* indica su sentido: “Persona cuyo nombre y condición se ignoran o no se quieren decir”, me parece que en México la palabra común sería “tipo”, de acuerdo con la quinta acepción del término en el *DEM*: “Persona, considerada como diferente de otras, pero sin individualizarla”.

tes, pues en el pasaje citado la narración está focalizada por mediación suya. También en varios momentos la prosa poética buscada se queda corta, como en el penúltimo párrafo del texto: “La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla albísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia” (Azuela 1920: 126).

Pero quizá un contraste funcione mejor que cualquier explicación. Para ello, me valgo de “Leopoldo (sus trabajos)”, ficción narrativa de 1959 donde Augusto Monterroso inventa al incipiente cuentista Leopoldo Ralón, quien después de varias tentativas, logra un supuesto dominio de la gramática y la retórica, aunque en realidad se limita a proferir una prosa rimbombante, vacía y cursi: “El campo en primavera es muy bello. En esta dulce estación abundan las pintadas flores de deslumbrantes corolas que extasían la vista del polvoriento peregrino; y el melifluo gorjeo de los alegres y confiados pajarillos es una fiesta para los delicados oídos del sediento viajero. ¡Fabio, qué bello es el campo en primavera!” (Monterroso 1990: 95). El estilo de Leopoldo Ralón es vulgar, pues presupone que cada sustantivo debe estar acompañado por un suntuoso adjetivo.¹² El narrador de *Los de abajo*, en cambio, representa la naturaleza con mayor parquedad y precisión, con un manejo de la lengua que tendrá ecos destacados (y sin duda más logrados) en la magnífica

¹² Más defectuosa aún es la que yo llamo, coloquialmente, “poética del tamalero”, cuya fe confía en que hay una mayor expresividad cuando se enlazan dos adjetivos, así éstos sean sinónimos: “lleve sus *deliciosos* y *exquisitos* tamales oaxaqueños”. Para ofrecer una expresión más elegante de esta idea, cito un pasaje de “El Aleph”, de Borges, donde el narrador se burla del extravagante Carlos Argentino Daneri, quien, bajo el influjo de un “depravado principio de ostentación verbal”, busca sinónimos absurdos para un concepto elemental: “Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*...” (Borges 1996: I, 621). El contexto de esta segunda serie de adjetivos es todavía más devastador que el primero: ¿tanta aparente elegancia para definir un modesto “lavadero de lanas”?

prosa poética de Juan Rulfo (quizá más notoria todavía porque parte de un entorno físico un tanto limitado).

En cuanto al nivel léxico, descripciones de la naturaleza como la transcrita primero (donde Demetrio baja por la barranca) acuden a un registro de voces más bien neutro (con excepciones como la palabra “pitayos”, que refiere a la planta cactácea cuyo fruto son las “pitayas” típicas de esa región). En ocasiones, el narrador parece asumir una actitud oscilante. Apenas en el tercer párrafo, al retratar a un personaje campirano ingiriendo su comida, se describe al todavía anónimo protagonista como: “un hombre que, en cuclillas, yantaba en un rincón, una cazuela en la diestra y tres tortillas en taco en la otra mano” (Azuela 1920: 7); como el verbo “yantar”, según el *DLE* un desusado sinónimo de “comer”, propio de la lengua poética, es ajeno al registro cotidiano del narrador, cabe preguntarse por qué Azuela no escribió simplemente “comía”. Es verdad que al tratarse de un narrador en tercera persona sin rasgos particulares (no sabemos su sexo, ni su edad, ni su formación cultural), él puede expresarse de cualquier forma; empero, se esperaría que su lengua fuera coherente, paralela a la de un personaje bien construido.

Junto con esa lengua que, a falta de una mejor palabra, he denominado como neutra (algunos dicen “panhispánica”, pero sería un concepto demasiado abarcador), en algunos pasajes el narrador adopta un léxico semejante al de los personajes. Así, en el arranque de la novela, él presenta a Demetrio Macías, el protagonista, como: “Alto, robusto, de faz bermeja, sin pelo de barba, vestía camisa y calzón de manta, ancho sombrero de zoyate y guaraches” (Azuela 1920: 8). La estatura, la complexión y la “faz bermeja” (o sea, “rojiza”) de Demetrio indicarían su herencia española; en cambio, su carencia absoluta de barba revelaría su sangre indígena;¹³ en suma, se trataría de un típico mestizo de la región donde

¹³ En una nota de su edición, Ruffinelli precisa la intención autoral: “*Sin pelo de barba*. Como en otras expresiones similares, Azuela quiere implicar (por la cualidad de *lampiños*) el origen indígena de los personajes descritos” (Azuela 1996: 141).

se desarrollan los sucesos novelescos. Sin embargo, estos rasgos no concuerdan con otra frase del relato que ha sido muy citada por la crítica; en el capítulo xv de la Primera Parte, se dice del personaje: “y en sus mejillas cobrizas *de indígena de pura raza*, corría de nuevo la sangre roja y caliente” (1920: 45; las cursivas son mías). Una interpretación cómoda sería pensar que Azuela fundió los adjetivos “bermejo” y “cobrizo”, lo cual no resultaría extraño porque, en última instancia, la cuarta acepción del segundo es: “Dicho de una persona o de la raza a la que pertenece: de piel tostada o con matices rojizos” (*DLE*). Pero la estatura y la complejión de Demetrio no corresponden a los indígenas de la zona, quienes no suelen ser ni altos ni robustos. Por ello, más bien me inclino a creer que al caracterizar al protagonista en el arranque de la novela, el escritor tenía en mente a uno de sus modelos: el general revolucionario Julián Medina, a cuyas fuerzas él se incorporó en octubre de 1914. Al recordar, muchos años después, sus andanzas revolucionarias, Azuela evocaba a Medina como alguien semejante a Macías (o viceversa): “Joven todavía, cerca de los treinta años, alto, robusto, de faz bermeja, párpados un poco caídos, labios gruesos, sin pelo de barba, de ademán lento, pero expresivo y seguro [...]” (Azuela 1960: 1080). Quizá conforme avanzó en la redacción de *Los de abajo*, Azuela creyó que sería más contundente que Demetrio representara a los indígenas, no simplemente a los mestizos o criollos de la zona.¹⁴

Ahora bien, en la vestimenta no hay semejanza alguna entre el referente real y el de ficción, porque mientras Medina, entidad histórica real, solía ataviarse de “ajustado pantalón y chaqueta de gamuza de venado, sombrero galoneado de lana” (Azuela 1960: 1080), Demetrio porta un atuendo común a la más humilde gente de varias regiones de México: camisa y calzón de manta, sombrero de zoyate (o soyate) y guarachas. En su décima y última acepción de “manta”, el *DLE* indica que

¹⁴ Agradezco a mi colega Max Parra, de la Universidad de California (San Diego), el iluminador diálogo que sostuvimos sobre este tema, al cual debo algunas de mis conclusiones.

es una voz propia de Costa Rica, El Salvador y México, con el significado de “Tela ordinaria de algodón”. Una descripción similar ofrece el *DEM*, que concluye con una frase ejemplificativa parecida a la de la novela: “Tela de algodón burda y gruesa que se usa principalmente para la fabricación de ropa: *camisa y calzón de manta*”. Ya desde *Los bandidos de Río Frio*, Payno había identificado, en una nota a pie de página, la manta como tela típica de los indígenas: “Lienzo blanco o trigüeño de algodón que se fabrica en México y que consume sin excepción toda la clase indígena del país” (Payno 2000a: I, 439, n.).

En el *DLE* no está la palabra “zoyate” (también escrita en otras fuentes y en la propia obra como “soyate”), pero sí “suyate”, la cual se informa que proviene “Del náhuatl *zoyatl* «palma»”. En la primera de sus dos acepciones, identificadas como propias de Honduras, se indica que se trata de un árbol de la familia de las palmáceas, cuyas características son aprovechadas por los seres humanos: “La hoja se utiliza para tejer sombreros, esteras y, sobre todo, para techar casas”. Resulta raro que pese a reconocer la etimología náhuatl de la palabra, la Academia no haya encontrado su uso en México. El *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, elaborado por la Real Academia Española mediante ejemplos documentados de uso pero sin especificar significados, sí incluye “soyate”, con dos registros, ambos de *Los de abajo*. El primero es el ya citado, donde se describe a Macías; el segundo está en un pasaje en que los seguidores de Demetrio, a punto de sumarse a las fuerzas villistas, escuchan extasiados la descripción de la vestimenta de los integrantes de la División del Norte comandados por el general Natera, quienes portan “sombrero tejano, traje de kaki nuevecito y calzado de los Estados Unidos de a cuatro dólares” (Azuela 1920: 61); esto provoca que ellos se miren “entre sí desconsolados, dándose cuenta cabal de sus sombreros de soyate podridos por el sol y la humedad, y de las garras de calzones y camisas que medio cubrían sus cuerpos sucios y empiojados” (Azuela 1920: 61). También entre los propios revolucionarios hay diferencias equivalentes a las clases sociales (y si los soldados de Demetrio fueran zapatistas, todavía serían más humildes).

Respecto de “guarache”, el *DLE* explica en su breve entrada: “Méx. Especie de sandalia tosca de cuero”. Curiosamente, la Academia retoma aquí su antigua definición de “cacle” del siglo XIX, que le había criticado Robelo en 1904: “Sandalias toscas de cuero, muy usadas por los indios y también por la tropa cuando camina”; según Robelo, esa definición sólo era propia para los “guaraches”, porque, antes de la llegada de los españoles, algunos indígenas de alto rango usaban cacles lujosos, ¡incluso con suelas de oro! A la primera acepción se adhiere la nota explicativa de la edición de Ruffinelli: “Guaraches: calzado tosco de cuero, en forma de sandalia” (Azuela 1996: 141). Yo preferiría decir que se trata de un calzado humilde, porque la palabra “tosco” alude a un objeto poco trabajado y hecho con materiales de escasa calidad (hay guaraches artesanales bien labrados, con independencia de sus materiales). De manera indirecta, “tosco” también sugiere la probable sensación de incomodidad producida por ese objeto; pero ésta depende del usuario, porque de seguro las personas (sobre todo de origen indígena) que se protegen con guaraches, considerarán molestos los más sofisticados zapatos europeos, cuya estrechez podría generar en sus pies agobios múltiples. No en balde un refrán mexicano sentencia: “al que no ha usado guaraches, las correas le sacan sangre”; Herón Pérez Martínez explica: “Refrán popular de origen rancharo que, en forma de exclamación sentenciosa, señala que quien no está acostumbrado a algo le provoca molestias” (2004: 228). Por todo ello, me parece más pertinente la definición del *DEM*, que da entrada a la palabra con su otra grafía, “huarache”: “Especie de zapato indígena mexicano, hecho con tiras de cuero trenzadas y una suela del mismo material o, modernamente, de hule de llanta, que usa la mayor parte de los campesinos”.¹⁵ El *CORDE* incluye tres registros

¹⁵ Hasta hace no mucho tiempo, en algunas zonas rurales, los usuarios de los huaraches (campesinos o no) decían que ellos andaban en su “good year”, con lo cual aludían a la marca de las llantas (desecho de los automóviles) mediante las cuales se elaboraban las suelas de sus huaraches. Bromeaban así, con corrosivo humor, con un anuncio televisivo en el que los dueños de autos afirmaban que ellos viajaban sobre su “good year”.

de “guarache”, dos de ellos provenientes de *Los de abajo* (aunque en realidad la palabra aparece cuatro veces en la novela).¹⁶ En otro pasaje, hay una expresión complementaria: “pata rajada”, de orígenes clasistas y racistas; “indio pata rajada” es un insulto discriminatorio que por desgracia pervive en la cultura mexicana, pues refiere a quien se le agrietan los pies por carecer de recursos económicos para comprarse siquiera unos humildes huaraches. Con sentido auto irónico, en la novela, el personaje femenino de la Pintada se aplica el término cuando describe a la joven rubia a quien el Curro Cervantes presenta como su novia, aunque más bien la ha secuestrado: “[...] Esa currita es igual a usted... No es pata rajada como nosotros” (1920: 79).

Ahora bien, desde el inicio de *Los de abajo* se marca el habla de los personajes mediante rasgos provenientes de la oralidad. En este punto, Azuela amplía las tendencias visibles en algunos escritores mexicanos del siglo XIX, pues no se limita a desplegar un enorme registro léxico de voces propias del país, sino que ensaya diferentes niveles, entre los cuales se halla, de modo destacado, el de la reproducción del nivel fonético mediante la grafía. Así, cuando sus personajes hablan, desfila toda una serie de variaciones escritas que pretenden representar la lengua entrecortada o incompleta de la cual el autor dota a sus entidades ficticias para singularizarlas desde su habla; un rasgo de inmediato visible de este método es la abundancia de borraduras en el texto, que transmiten la ilación discontinua de las expresiones, común en el habla cotidiana. No en balde Xavier Villaurrutia, poeta y crítico perteneciente al grupo de los Contemporáneos, destacó la economía de la obra al construir personajes y ambientes con pocas frases, según expliqué. En gran medida, esta economía deriva de la correcta caracterización del habla de los personajes de Azuela, quien

¹⁶ El tercer registro del *CORDE* es una sabrosa curiosidad. Se trata de un pasaje de la obra de Rafael Alberti titulada *De un momento a otro*, donde al hablar de México “como tierra de cactus y magueyes”, la voz lírica enuncia estos dos versos, de raigambre vanguardista: “Los caminos se cansan, se desploman / de tanta hundida huella de guarache” (Alberti 1988: 649).

de seguro compartiría la siguiente idea de Borges, enunciada cuando él había encontrado ya el tono apropiado para sus relatos de raigambre oral: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino” (Borges 1950: 8).

Respecto de los orígenes del doble registro verbal diferenciado presente en *Los de abajo*, es decir, el emitido por el narrador en tercera persona y el usado por los personajes, propongo una probable explicación. Sospecho que esta decisión estilística de Azuela, quien si bien de manera marginal de todos modos pertenecía al circuito de la cultura letrada, deriva del impacto que produjo en él conocer las costumbres (entre ellas el habla) de la gente del pueblo, de humildes orígenes rurales. A mi modo de ver, este encuentro exacerbó (de forma consciente o no) los rasgos identitarios del autor ligados a su propia lengua:

Porque la lengua desempeña una *función identitaria*. Como un *documento de identidad*, la lengua que hablamos y el modo en que la hablamos revela algo de nosotros mismos: nuestra situación cultural, social, étnica, profesional, nuestra edad, nuestro origen geográfico, etc.; dice nuestra identidad, es decir, nuestra diferencia. En efecto, la identidad es fundamentalmente un fenómeno de diferenciación: sólo aparece ante el otro, ante el diferente y, por tanto, puede variar cuando cambia el otro (Calvet 2001: 97).

De acuerdo con esta hipótesis, el médico y literato Mariano Azuela (en ese momento más lo primero que lo segundo) adquirió una mayor conciencia de su identidad —y en particular de su diferencia verbal—, mediante el contacto cotidiano con la gente iletrada (pero no inculta) del campo. Luego, ya en su función de artista, plasmó esta diferencia en los registros del narrador y de los protagonistas de *Los de abajo*. Proporciono un notable ejemplo de ello.

En la novela, hay dos personajes con características relacionadas con la profesión de la medicina: Venancio, quien en sus funciones de barbero

pueblerino solía suplir la carencia de un médico, y el Curro Cervantes, fracasado estudiante universitario de medicina (también había sido periodista y soldado federal). En una escena, este último personaje se cura de una herida por mano propia, mientras la joven Camila lo observa y recibe diversas lecciones, entre ellas algunos fundamentos de higiene. Con base en la extraordinaria economía de la novela, todo esto se deduce de un simple monólogo en voz alta pronunciado por la joven:

—Oiga, ¿y quién lo insinó a curar?... ¿Y pa qué girvió la agua?... ¿Y los trapos pa qué los coció?... ¡Mire, mire, cuánta curiosidá pa todo!... ¿Y eso que se echó en las manos?... ¡Pior!... ¿Aguardiente de veras?... ¡Ande, pos si yo creíba que el aguardiente no más pal cólico era güeno!... ¡Ah!... ¿de moo es que usted iba a ser dotor?... ¡Ja, ja, jál!... ¡cosa de morirse uno de risa!... ¿Y por qué no le regüelve mejor agua fría?... ¡Mi' qué cuentos!... ¡Quizque animales en la agua sin gervir!... ¡Fuchi!... ¡Pos cuando ni yo miro nada!...” (1920: 27).

Tal vez lo singular de la expresión de Camila impida que el lector actual aprecie de inmediato la economía extrema de la técnica narrativa de Azuela, gracias a la cual este monólogo transmite a la vez los movimientos del Curro Cervantes para desinfectar su herida y esterilizar el agua y los instrumentos, las explicaciones médicas que él proporciona a la joven, así como la burlona negativa de ella para aceptar la existencia de “animales en el agua” (es decir, microbios), lo cual le parece absurdo porque no alcanza a verlos. En suma, el autor se sirve de este sencillo personaje para transmitir tanto elementos del paradigma médico de la época —impulsado en la década de 1880 por los estudios de Louis Pasteur sobre los gérmenes—, como creencias populares del medio rural que impiden a la gente común comprender algunos elementos de lo que, según el discurso positivista, constituiría el progreso de la humanidad. Cabe añadir que, de forma esporádica, el narrador se mimetiza con los conocimientos médicos de Azuela; por ejemplo, cuando se describe a un personaje como “dip-

sómano y fumador de marihuana” (1920: 23); si no me equivoco, la gran mayoría de los hablantes hubieran dicho, para el primer término, “borracho” o “alcohólico”, y, para el segundo, “moto” o “mariguano”.

En su vertiente lingüística, en el monólogo de Camila se presenta una serie de fenómenos propios del habla popular campirana, como la sustitución de vocales fuertes por débiles (“insinó” en lugar de “enseñó”), la reducción del grupo consonántico “kt” (“dotor”), el uso de formas arcaicas (“creiba” por “creía”), la velarización de consonantes (“güeno” y “regüel-ve” por “bueno” y “revuelve”), la aspiración de la “h” inicial (“jirvió” y “jervir”), e incluso algo poco frecuente (pero posible): la eliminación de la sílaba final de “mire” por su apócope “mi”, transcrita con una coma en superíndice (mi̇) para señalar la elisión de la sílaba. En una obra de carácter realista, como lo es esta novela, encontrar el modo de expresión apropiado para un personaje humilde es un logro artístico, de carácter poético. No entender esto puede inducir a valoraciones críticas erróneas e injustas. Así, para exaltar la prosa poética de Juan Rulfo, Víctor Jiménez señala que cuando Azuela, Gregorio López y Fuentes, y Rafael F. Muñoz ponen a hablar a personajes semejantes al Pichón, del cuento rulfiano “El Llano en llamas”, “se limitan a reproducir estereotipos, cuando no caricaturas desdeñosas de su lenguaje y de los seres mismos que lo emplean” (Jiménez 2006: 354). Y para ilustrar su juicio, elabora la siguiente comparación:

Mariano Azuela no debió enfrentar mayores problemas al construir, en *Los de abajo*, a un personaje que podría ser él mismo: Luis Cervantes, estudiante de medicina. Pero al hacer hablar a Camila, campesina “ignorante”, sólo puede poner en su boca palabras como “Ande, pues yo creiba que el aguardiente nomás pal cólico era bueno!... ¡Ah!... ¿De moo que usted iba a ser dotor” (Jiménez 2006: 356).

No creo que la habilidad literaria de Azuela, reconocida en México y en el extranjero por casi un siglo, requiera de mi humilde defensa, pero añado que estoy convencido de que las virtudes estéticas de un escritor, sobre

todo en una obra realista, también se demuestran mediante el hallazgo del habla apropiada para cada personaje, como sucede con gran acierto a lo largo de *Los de abajo*. No en balde, Borges, a quien cité más arriba, creía que encontrar el habla de un personaje era definir su destino; no en balde el también citado Villaurrutia, exigente lector, alababa la facilidad de Azuela para construir sus personajes. Quizá aquí convenga recordar algo que cité páginas arriba, al analizar *El Periquillo Sarniento*; en carta enviada a Francisco Soto y Calvo sobre su poema *Nastasio*, Rufino José Cuervo opinaba respecto de los personajes: “Si hemos de echar a un lado lo convencional, el campesino ha de hablar como campesino, y los objetos que él conoce han de ser llamados como él los llama...” (Cuervo 1947: 34). En *Los de abajo*, Camila (y muchos otros personajes) habla como la campesina que es (con sus particulares inflexiones lingüísticas) y se refiere a su entorno con palabras propias de su limitada cosmovisión.¹⁷

De igual modo, al penetrar en el sentimiento de los revolucionarios cuando emprenden de nuevo la lucha, después de unos días de obligado reposo para que Demetrio se recupere de una herida, el narrador describe así su actitud:

¹⁷ Esto no sólo es válido para la literatura realista letrada, sino incluso para las imaginativas creaciones donde los animales hablan, dirigidas, en principio, a un público infantil; así sucede, por ejemplo, en las canciones del popular compositor Francisco Gabilondo Soler (1907-1990), mejor conocido como Cri-Cri. En “El jicote aguamielero” (Gabilondo 2001: 360-362), este insecto volador, especie de abeja sin aguijón, aspira al amor de la encumbra-da reina de las abejas, quien lo repudia por su baja condición social. Sin embargo, ella recibe una contundente respuesta, porque luego de la sorpresa y decepción por el desprecio, él rechaza la división por clases sociales y aduce las leyes de la Constitución, donde se establece la igualdad entre todos: “Leí que éramos iguales, / asegún la Constitución, / la sociedad sin clases la creí, / pero ya vio que no”. Como se ve, al menos él sí sabe leer, de seguro como resultado de las campañas alfabetizadoras propiciadas gracias al triunfo de la Revolución. El jicote está bien representado lingüísticamente, porque pronuncia “asegún”, “sociedad” y “vio” (en lugar de “veo”), caracterización coherente con su humilde condición. Pese a que hoy se cuenta con las grabaciones en voz del autor, accesibles incluso por internet, algunas ediciones de sus textos tienden, increíblemente, a enmendar esas supuestas “incorrecciones” gramaticales.

¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique enfatuado? ¿Quién del mísero jacal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo, con la obligación imprescindible de estar de pie antes de salir el sol, con la pala y la canasta, o la mancera y el otate, para ganarse la olla de atole y el plato de frijoles del día? (Azuela 1920: 45-46).

A diferencia de las expresiones directas en voz de Camila, aquí el narrador mezcla su lenguaje de cultura letrada (en los adjetivos “hosco” y “sañudo”) con el de los campesinos, para quienes la “mancera” y el “otate”, por ejemplo, son parte de su realidad cotidiana; al labrar la tierra mediante el auxilio de una yunta de animales de tracción (bueyes, caballos o mulas), el campesino debe sujetar con una mano la “mancera”, que es la parte con la que controla el arado, mientras que con la otra agarra el “otate” (del náhuatl “otlatl”, caña maciza), especie de lanza con la cual dirige a los animales. El otate, tallo de una planta gramínea de corpulencia arbórea, semejante al bambú, aparece varias veces en la novela, con este sentido y con el de vara o bastón. Se trata de un objeto muy versátil, que en *Astucia* desempeña incluso la función de caballo de juguete de un niño: “Enrique su hijo, montado en un otate, pegaba de carreras por el patio, trayendo lazado un mastín tan grande como el Sultán” (Inclán 2005: t. I, p. 407). También aparece en *Los bandidos de Río Frío*, donde se describe a la población indígena que pese a vivir a las orillas de la Ciudad de México, no ha aprovechado esta proximidad para cambiar sus hábitos de sobrevivencia; así, por las mañanas: “Unos con su red y otros con otates con puntas de fierro, se salen muy temprano y caminan hasta el lago o hasta los lugares propios para pescar ranas. Si logran algunas grandes, las van a vender a la plaza del mercado; si sólo son chicas, que no hay quien las compre, las guardan para comerlas” (Payno 2000a: t. I, 44). Obviamente, quienes llevan redes pescan a las ranas; los que se auxilian con otates con puntas de fierro más bien las cazan. Señalo, por último, que la amplia disponibilidad del otate en algunas zonas de México, así como su dureza, permiten también

su uso para la construcción de casas (un tanto precarias, es verdad, pero útiles); remojado, se puede deshacer en láminas delgadas que sirven para tejer canastas de ese material.

En última instancia, el habla de los seres de ficción de un texto realista implica siempre una simulación estética; en este caso, lo que una reciente tendencia crítica denomina “oralidad fingida”: “La «oralidad fingida» crea la ficción o la ilusión de un habla auténtica que, en general, caracteriza la manera de hablar de una figura o protagonista imaginado” (Brumme 2008: 9). Azuela, en *Los de abajo*, y Rulfo, en su libro de cuentos *El Llano en llamas*, fueron grandes maestros de la “oralidad fingida”.¹⁸

Ahora bien, el pasaje donde cité *in extenso* la expresión oral de Camila me proporciona la oportunidad para reflexionar sobre las modificaciones al texto. Como indiqué, *Los de abajo* se publicó por entregas (un total de 23) en el periódico *El Paso del Norte*, de Texas, entre el 27 de octubre y el 21 de noviembre de 1915. A fines de ese mismo año, Gamiochipi, el director del diario, preparó una impresión en formato de libro (quizá basada en las mismas planchas tipográficas de las entregas). En el texto de las dos ediciones difundidas en 1915, hay un tono oral menos enfático; por ejemplo, decía “enseñó” y no “insinó”, “bueno” en lugar de “güeno”, o “revolvió” en vez de “regüelve”. Quizá para la edición de 1920, a la cual pertenece el pasaje transcrito, Azuela, quien dispuso de más tiempo para revisar la obra, decidió reforzar las marcas de oralidad, a partir de la intención original presente en la versión de 1915. Y aunque en este punto sólo caben hipótesis, otra posibilidad es que, en 1920, él hubiera deseado restituir las palabras que había asentado en 1915 para la edición *princeps*, corregidas por algún tipógrafo quisquilloso que las

¹⁸ No está de más recordar la admiración de Rulfo por Azuela, así como las relaciones intertextuales que pueden establecerse entre sus respectivas obras. Por ejemplo, Perus (2017) pone a dialogar, en varios niveles, *Los de abajo* con “El Llano en llamas”, precisamente el cuento donde aparece el personaje del Pichón, mencionado por Víctor Jiménez.

juzgó erróneas; no debe olvidarse que el escritor propone, pero el impresor dispone. Según postulan algunos teóricos de la edición, el texto, tal como lo conocemos los lectores, es resultado de un proceso en el que, en diversos momentos, no coincidentes, intervienen varias personas, desde el autor hasta quienes colocan el texto en el soporte material respectivo (cajistas, correctores, revisores, tipógrafos). Para Roger Chartier: “El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, es siempre un proceso colectivo, que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro” (Chartier 2015: 27); en otras palabras, esto implica que la materialidad del texto incide en su significación, pues, por ejemplo, una errata puede cambiar el significado de una frase. En su libro sobre la edición crítica en México, Alejandro Higashi propone un útil concepto englobador de diferentes etapas del proceso de impresión, causantes de esto que he llamado, coloquialmente, erratas:

Variante editorial. En crítica textual, las Lecciones variantes (v) que surgen durante el proceso de impresión, desde que los correctores marcan el modelo, el cajista lo lee, el cajista ordena las letras en el componedor (instrumento de madera o metal donde el cajista va colocando una a una las letras para componer una línea), crea la matriz de impresión, se imprime y se retira del papel. Cada una de estas etapas genera un tipo de variante (por ejemplo, en la composición, errores de lectura, puntuación, etc.; al momento de retirar el papel de la matriz, los tipos pueden saltar y generar empastelamiento en el impreso), pero se trata de una tipología que todavía no tenemos establecida para textos mexicanos ni para publicaciones periódicas (Higashi 2013: 342).

Así, las “variantes editoriales” se diferencian de las “variantes textuales” en sí, es decir, de los cambios dependientes de la voluntad del autor. En 1951, interrogado por el profesor estadounidense Kiddle sobre el propósito de las modificaciones sumadas a la novela en 1920, Azuela respondió en una carta: “Los retoques y adiciones que le hice fueron

sólo para vigorizar personajes o pasajes, pero no por razones de estilo. Éste me ha preocupado exclusivamente en lo que se refiere a claridad y concisión. Cuando consigo esto, quedo satisfecho” (Azuela 1969: 142). Sin embargo, como el propio profesor Kiddle detectó, hay cambios importantes, entre ellos, como dije, la invención, en la Tercera Parte de la novela, del personaje Valderrama, quien expresa una cruda visión escéptica sobre los resultados de la Revolución Mexicana (el otro escéptico, y hasta cínico, es Solís).

Conviene ser cuidadoso en el manejo de las ediciones de la novela, pues a veces se pueden generar confusiones. Tanto el texto de 1915 como el de 1920, al final del capítulo VI y del VIII de la Primera Parte, respectivamente, terminan con la relación, en voz del narrador, de un acto de desdén de Cervantes hacia Camila: “Luis hizo un gesto de aspereza y se alejó sin contestarle” (Azuela 1920: 28; Azuela 1996: 162). En 1927, la edición española de la editorial Biblos transcribió esa frase, también poco antes de concluir el capítulo VIII, con un leve pero significativo cambio vocálico: “Luis hizo un gesto de aspereza y se alejó sin contestarla” (Azuela 1927: 49). Esto implicaría que, al menos en la escritura, Azuela habría seguido un paradigma laísta, tal como sucedió con algunos escritores mexicanos del siglo XIX, entre ellos Pedro Castera y el propio Gamboa. Sin embargo, este registro atañe al revisor español de las pruebas de imprenta, es decir, se trata de una “variante editorial” no “textual”.¹⁹ Otro rasgo de esa edición española fue el haber sumado, al final del argumento, la letra del corrido “La Adelita”, la cual, sorprendentemente, también está en la edición de la antología *La novela*

¹⁹ Por ello mismo, en lo personal sería cauto respecto de deducciones como la del coordinador de la edición crítica de la novela, quien, al contrastar los diferentes testimonios del texto, afirma: “... la lectura de las primeras ediciones hace evidente el hecho de que Azuela cometía faltas ortográficas” (Ruffinelli 1996b: xxxviii). Ante la carencia de manuscritos del texto, sería preferible refrenar el impulso de adjudicar responsabilidades. En última instancia, con gusto cambiaría mi ortografía (que no suele requerir de aditamentos electrónicos) por una pequeña porción de la capacidad creativa de Azuela.

de la Revolución Mexicana, de Castro Leal. Si bien ese popular corrido es mencionado en la novela, su reproducción al final de la conclusión trágica de la trama parece un tanto anticlimática, además de que no fue una decisión autoral.

En general, la crítica debe ser cautelosa al analizar los textos literarios cuya grafía pretende adecuarse al habla popular de los personajes, ya que en ocasiones se generan dudas. Por ejemplo, en la edición de Archivos se lee este pasaje, donde el personaje apodado la Codorniz, al mostrar los anillos y relojes que ha sustraído de la casa cural, justifica así su acción expoliadora: “—La verdá es que yo ya me pagué hasta de más mis sueltos atrasados” (Azuela 1996: 101). Estuve tentado a interpretar que la palabra “sueitos” reproducía con exactitud la pronunciación del personaje, para cuya cultura popular e iletrada la voz “sueidos” no resultaba familiar, porque en ningún momento había sido asalariado. Pero luego de compulsar otras ediciones, debí refrenar mis efluvios críticos, pues descubrí que tan sólo se trataba de una errata por “sueidos”.²⁰

De forma excepcional, una diferencia parecida a la que hay entre la lengua del narrador y la de los personajes se produce entre estos mismos.²¹ En general, la perspectiva o focalización de *Los de abajo* se efectúa desde la gente humilde perteneciente a los estratos sociales más humildes del

²⁰ Las variantes editoriales pueden inducir con facilidad a los equívocos. En su lista de palabras del lenguaje popular en Azuela, Westphal incluye la frase “Se encamió al cuartel”, de la cual deduce el supuesto verbo popular “encamiar”; se trata, sin embargo, de una simple errata, pues sólo en la edición de *Los de abajo* que ella consultó dice “encamió”, en lugar de “encaminó”.

²¹ Aunque Patricia Córdova Abundis no incluye *Los de abajo* en su corpus analítico, desde el título de su libro, *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución Mexicana* (2000), se aprecia que su postura es diferente de la mía. Entre esos estereotipos, ella habla del “revolucionario”, presente en la literatura de esa tendencia, como una entidad global. Sin duda, conforme esa vertiente narrativa se fue arraigando en nuestra cultura, fue más probable que el habla de los personajes se convirtiera en un estereotipo. Sin embargo, como espero demostrar aquí, los variados personajes revolucionarios de esta novela no están estereotipados, sino que poseen un habla diferenciada y particular; de lo contrario, se trataría de un artista con falta de pericia.

país, en particular del campo. Cuando algún personaje tiene otros orígenes, está marcado por su lengua. Así sucede con la primera imagen de Luis Cervantes, a quien de inmediato los campesinos revolucionarios bautizan como “curro”, tanto por sus más elevados modales y habla como por sus rasgos fisonómicos, que indican con certeza su origen criollo, sin mestizaje aparente; así, el narrador describe a Cervantes por medio de la admiración de Camila:

Una vez más Camila contempló con embeleso el fresco y radioso rostro de Luis Cervantes, aquellos ojos glaucos de tierna expresión, sus carrillos frescos y rosados como los de un muñeco de porcelana, la tersura de una piel blanca y delicada que asomaba abajo del cuello y más arriba de las mangas de una tosca camiseta de lana; el rubio tierno de sus cabellos risados [*sic*] ligeramente (Azuela 1920: 35).

El *DLE* identifica “curro” como sinónimo de “majo”, cuyas acepciones son: “1. adj. coloq. Que gusta por su simpatía, belleza o gracia. 2. adj. coloq. Lindo, hermoso, vistoso. 3. adj. coloq. Ataviado, compuesto, lujoso”. Pero más allá del significado concreto que los diccionarios adjudiquen a cualquier palabra, en una obra literaria lo sustancial es distinguir en qué contexto aparece y cuál es su intención. En este caso, el término “curro” no posee una permanente intención positiva, ya que quienes designan así a Cervantes también desean enfatizar su condición ajena respecto de ellos, o sea, el hecho de que no pertenece a su grupo social y, por tanto, no es apto para su modo de vida; en una escena, luego de que una joven llamada María Antonia atestigua el desprecio del Curro Cervantes hacia Camila, aconseja a ésta, en son de burla, que le dé “polvos de amor”; cuando Camila responde que más bien la otra sería capaz de hacer algo así, María Antonia se defiende diciendo “¡fuche! les tengo asco a los curros” (Azuela 1920: 28). La palabra “fuche” (que apareció antes como “fuchi”) y varias interjecciones más presentes en el texto (“epa” y “újule”) están consignadas en el *DLE* como propias de

México (¿acaso hay expresión más significativa que reaccionar ante algo diciendo: ¡fuchi, qué asco!).

Las complejas reacciones provocadas por el Curro Cervantes entre los humildes revolucionarios son ambivalentes. Así, aunque se distancian de él por su carácter exógeno, también les causa admiración, no sólo por sus atractivos físicos —los que aprovecha para seducir a Camila, a quien, en un acto infame, cede a Demetrio, como si fuera un objeto—, sino sobre todo por el hecho de que sabe leer y escribir, lo cual le permite, *grosso modo*, manejar la cultura letrada; gracias a este rasgo, incluso alecciona a Demetrio, de quien poco a poco se convierte en una especie de consejero (no áulico, pero sí campirano). Cuando el Curro sugiere a Demetrio estrategias para aprovechar la Revolución en beneficio personal, el líder declara su sorpresa de que aquél haya venido a abrirle los ojos; luego, Anastasio añade con franca admiración: “—¡Lo que es eso de saber leer y escribir!...” (1920: 41). Uno de los pocos hombres de Demetrio que posee el atributo de saber leer y escribir es Venancio, el barbero, quien en una escena relata a sus compañeros algunos episodios de *El judío errante*, del francés Eugène Sue, cuyo nombre no se asienta en el texto; después de escucharlo, Cervantes ensalza su enorme talento y le augura un gran futuro, por lo cual, desde ese momento, Venancio le quita el mote de Curro y lo empieza a llamar por su nombre de pila, incluso mediante un diminutivo que demuestra afectividad, no desprecio: Luisito; si no me equivoco, este pasaje está inspirado en el capítulo XVIII de la segunda parte de *El Quijote*: cuando el caballero andante elogia con desmesura los versos de don Lorenzo, éste ya no lo juzga como un desquiciado; por ello, el narrador comenta con ironía: “¿No es bueno que dicen que se holgó don Lorenzo de verse alabar de don Quijote, aunque le tenía por loco? ¡Oh fuerza de la adulación, a cuánto te estienes, y cuán dilatados límites son los de tu jurisdicción agradable!” (Cervantes 2016: 849). En efecto: entre mayor sea el ego de una persona y menor su valor interno, más susceptible será de caer engañado bajo los falsos elogios de un hipócrita o de un interesado.

Pero la imagen de la cultura letrada es ambivalente en la novela, pues son numerosos los pasajes en que el texto muestra que la Revolución es tiempo de balas, no de letras y libros. Así, estos últimos son quemados para atizar las brasas del fuego; también son vendidos a precio irrisorio, pues Pancracio, luego de un saqueo en una casa elegante, oferta los libros con “monitos” a cinco centavos, mientras los otros los regala de “pilón”, si el anónimo comprador le “merca” todos; según señala el *DLE*, las palabras “monitos” (por cómic o ilustración pictórica) y “pilón” (pequeña cantidad añadida de regalo en una compra) son propias de México; la Academia no indica el origen de la segunda palabra, que remite al nombre de una moneda del siglo XIX con ínfimo valor, como informaba una nota aclaratoria presente desde la versión original de *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, que cito de nuevo: “Moneda muy pequeña de color que ya no existe. El peso duro tenía 128 pilones” (Payno 2000a: t. 1, p. 165). Asimismo, la jovencita que acompaña a la Codorniz en el saqueo arranca los grabados que engalanan un lujoso ejemplar de *La divina comedia*, empezando por el de una “vieja encuerada”. En una escaramuza previa, un revolucionario obtiene como botín una máquina de escribir nueva, cuyo primer comprador paga por ella diez pesos, pero como pesa mucho para cargarla mientras todos caminan, se deprecia con cada cambio de dueño; al final, la Codorniz da una peseta por ella, tan sólo para tener el gusto de estrellarla contra las piedras, acto que es seguido con entusiasmo por los demás, quienes también arrojan los objetos inútiles para su realidad inmediata: porcelanas, espejos, candelabros, tibores.

Al inicio de la novela, Luis Cervantes, desertor de las tropas federales, es hecho prisionero por los hombres de Demetrio Macías, con quien insiste en hablar. En el diálogo, Cervantes ensaya un discurso demagógico mediante el cual pretende provocar simpatía; sin embargo, sólo suscita dudas y recelos cuando se dirige así a Demetrio para quejarse porque sus soldados lo han apresado:

- Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...
- ¿Corre... qué?— inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.
- Correligionario, mi jefe... es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.
- Demetrio se sonrió:
- ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?... (1920: 21).

Es obvio que el registro verbal de Macías no incluiría una palabra como “correligionario”, la cual sería más apropiada dentro de cierto tipo de discusiones ideológicas urbanas y letradas, manejadas por Cervantes pero no por los revolucionarios. No en balde, el narrador dice sobre el pasado de Cervantes, que éste había sido un periodista que juzgaba fácil “fulminar latrofaciosos desde las columnas de un diario provinciano” (1920: 22), con lo cual proporciona otro dato de su pasado. El adjetivo “latrofacioso” no aparece en el *DLE*, pero sí en Santamaría, quien dice que significa: “Malhechor, facineroso, ladrón que anda en facciones o bandas”, luego de lo cual añade, entre paréntesis: “(Es epíteto injurioso que en usos oficiales se aplica a todo rebelde o enemigo armado del gobierno, comunismo principalmente, en la literatura política de México)”; sin embargo, no proporciona ningún ejemplo de esta palabra, que parecería ser una yuxtaposición entre “ladrón” y “faccioso”. En fin, Azuela aprovecha el pasaje del primer encuentro entre el Curro Cervantes y Macías para declarar sin dubitaciones que, en los orígenes de la Revolución, muchos de los levantados en armas no enarbolaban una bandera traducible en “causas” que pudieran expresarse mediante la cultura letrada, sino que tan sólo habían reaccionado, sin pensarlo mucho, frente a reiteradas injusticias cometidas desde el poder, en sus diferentes estratos (políticos y socioeconómicos).²²

²² Sobre la expresión interrogativa de Demetrio, “—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?”, Kany señala que “el adjetivo atributivo es normalmente *qué*: «¿qué libro tiene usted?»” (1970: 70), pero que en la literatura antigua (Fernando de Rojas, Lope de Vega),

Así sucede con Demetrio, quien se rebela contra don Mónico, el cacique de Moyahua, a quien primero tan sólo le lanza una “escupida en las barbas por entrometido” (1920: 39), aunque eso motiva que lo acusen de seguidor de Madero (cuyo nombre apenas conoce) y busquen meterlo en la cárcel. En una escena muy posterior, con Demetrio ya triunfante, los revolucionarios invaden la casa de don Mónico, quien de rodillas suplica al líder por su mujer e hijos, dirigiéndose a él como “don Demetrio”, lo cual marca la inversión del poder; Demetrio, a cuya mente viene el doloroso recuerdo de su propia esposa e hijo huyendo por la sierra mientras el fuego consumía su casa, no permite el pillaje en la propiedad de don Mónico, ni la vejación de sus habitantes, por lo que emite una orden incomprendible para sus soldados, ávidos por el botín: todos deben retirarse sin causar mayor daño; cuando un mozalbete achispado por el alcohol se dirige a la puerta de entrada para iniciar el saqueo, una certera bala de su jefe lo deja tendido, luego de lo cual él ordena que sólo debe quemarse la casa. Pese al desconcierto absoluto de sus fieles seguidores, es un pasaje donde Demetrio se muestra más íntegro y humano, porque no busca la simple venganza, sino cierta restitución de la justicia.

El verbo “quemar” aparece con profusión en la obra en su sentido directo (se queman casas, libros, el sol quema a los hombres, etcétera), pero también en sentido figurado. En una de las primeras escaramuzas, una bala hiere a Demetrio, quien dice: “—¡Ya me quemaron!” (1920: 15). Al apresar a Cervantes, uno de los soldados propone de inmediato: “—Quémenlo... es federal!...” (20). Cuando Demetrio urde la estratagema de que la Cordorniz se disfrace de sacerdote para conocer las verdaderas intenciones del Curro Cervantes, mediante una falsa confesión previa a su fusilamiento, Pancracio opina: “—¡Hum, cuánto requisito!... Yo lo quemaba y ya” (1920: 25). En su decimotercera acepción de “quemar”, el *DLE* afirma que se

aparece *cuál*. De ello deduce: “La frecuencia comparativa de *cuál* en el habla antigua se refleja en el español de América, contrastando con su menor uso en el español peninsular actual” (*idem*).

trata de una voz de Argentina y Uruguay que significa: “Herir a alguien con arma de fuego”; como se ve, también es usual en México, incluso con mayor fuerza, porque puede implicar matar a alguien, no sólo herirlo.

En la secuencia narrativa donde el Curro Cervantes es hecho prisionero, aparecen dos de los ocho registros, en singular y en plural, de la palabra “mocho” en la novela, todos con el mismo sentido. Cuando alguien ha calificado a Cervantes como “federal”, Anastasio añade: “—¡Ah, es mocho!” (1920: 111); luego, una voz anónima sugiere qué hacer con él: “—¡Fusilen a ese mocho!...” (p. 111). En su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias ilustra “mocho” (de la voz latina *mutilus*) con la frase “como el carnero mocho que no tiene cuernos”, a lo cual añade “árbol mocho, quando le cortan las ramas”; así pues, la palabra designa a un animal o planta carente de alguna de sus partes, en especial la más alta. Al parecer, a partir de ese significado se empezó a aplicar a los frailes, quienes, debido a la tonsura (corte de cabello en forma circular en la cima de la cabeza), estaban “mutilados” o “mochos”.

Hasta donde he podido investigar, el primer registro de “mocho” en su sentido moderno aparece por escrito en 1816 en *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, donde se leen estos dos pasajes: 1) “... y así, yo, por no malquistarme con tan buenos amigos y porque no me llamaran el *mocho*, el *beato* o el *hipócrita*, concurría con ellos a todas sus maldades...” y 2) “¿Dirán que soy un mocho, un hipócrita, que por no gastar me he metido a buen vivir, y otras cosas que no me han de saber muy bien?” (Fernández de Lizardi 1982: II, 186 y 289). Al parecer, se trataba de una palabra reciente, cuya escritura no se había fijado, porque en el primer ejemplo se presenta en cursivas. Su significado es claro: se coloca en el mismo campo semántico que “beato” e “hipócrita”. El término “mocho” en su sentido de “santurrón” se empezó a aplicar después a cualquier persona que exhibiera un celo excesivo en el desempeño de sus deberes religiosos. Su vigencia se expandió al entrar en la escena política Antonio López de Santa Anna, quien entre 1833 y 1855 fue presidente de México varios períodos discontinuos; la mutilación de

una pierna que él sufrió en un acto de guerra de 1838, así como el apoyo que recibió de los sectores más conservadores, en particular la Iglesia, motivó que todo lo ligado a él se calificara como “mocho”. La designación de los conservadores como “mochos” se mantuvo en la segunda mitad del siglo XIX. Concepción Lombardo de Miramón —esposa del general y efímero presidente Miguel Miramón, fusilado en 1867 junto con Maximiliano— recuerda en sus *Memorias* —editadas de manera póstuma bajo el cuidado de Felipe Teixidor— que, debido a problemas con su coche en un viaje, se hospedó en una hacienda propiedad del señor Lambeta, por cuya filiación política ella se interesó: “¿Cómo es el amo, les pregunté yo, es chinaco o concervador [*sic*]?” / “¡Qué chinaco, niña!, me contestó el hombre, si es más mocho que Miramón” (1980: 446). En una nota a pie de página, Felipe Teixidor, quien dice haber respetado la grafía original de las memorias, aclara: “Los concervadores daban el nombre de *chinacos* a los juaristas, y éstos llamaban *mochos* a los concervadores” (*idem*). En realidad, los juaristas mismos se identificaban con orgullo como “chinacos”, un término ya bien establecido para la época, que refería a la gente del pueblo que luchó primero por la Independencia y luego contra los conservadores y contra la Intervención Francesa;²³ en cambio, dudo mucho que los conservadores mismos se autodefinieran como “mochos”.

Así pues, en México la palabra “mocho” suele ser sinónimo de “santurrón”, tal como señala la cuarta acepción del *DLE*, que califica el término como propio de nuestro país; en la práctica, su uso se ha extendido a cualquier elemento de signo político conservador. Éste es el sentido que le asigna la nota de la edición de Archivos: “*Mocho*. Expresión despectiva para referirse a los católicos y conservadores” (1996: 142). Sin embargo, suena ilógico que los revolucionarios descalifiquen una y otra

²³ Esto se percibe en el diario liberal *La Chinaca*, anunciado en su subtítulo como *Pe-riódico escrito única y exclusivamente para el pueblo*. Se publicó entre 1862 y 1863, bajo la dirección de José Solórzano y Guillermo Prieto.

vez a sus adversarios por sus creencias religiosas, pues en el momento de la formación de su modesto ejército y de la designación de Demetrio como su jefe, ellos mismos se encomiendan a la protección de Dios y de la virgen María. “—¡Que viva Anastasio Montañez!— gritó el Manteca. / —No —repuso aquél— que viva Demetrio Macías, que es nuestro jefe, y que vivan Dios del cielo y María Santísima” (1920: 12). Por ello debe hilarse más fino, para empezar, notando que los personajes revolucionarios endilgan el término a sus enemigos casi por antonomasia; de ahí la denominación de Cervantes primero como “federal” y de inmediato como “mocho” (claro que él no sería un creyente santurrón, sino un ateo puro). De hecho, en el primer enfrentamiento armado, Demetrio tilda así a sus adversarios: “—¡No corran, mochos!...” (1920: 15), calificativo reiterado sin dubitaciones en diversos pasajes.

Hay una escena determinante para dilucidar el significado del término en la obra, cuando un paisano que vive en un pueblo ayuda a los revolucionarios dándoles datos sobre la ubicación de las calles, con lo cual podrán combatir mejor a los federales; como favor, les implora que sólo ataquen a las “clases”, es decir, que no agredan a los soldados rasos; luego, al inicio de la batalla, lanza este angustiante y dramático grito: “—¡A mi hermano, no!...” (1920: 53), el cual no es escuchado por Pancracio, el personaje más brutal de la novela, quien de un tajo rebana el cuello de su adversario, mientras grita exultante: “—¡Mueran los juanes!... ¡Mueran los mochos!...” (1920: 53). Aquí está la clave que permite descodificar ambas palabras, de copioso manejo en la narrativa de la Revolución, porque se iguala a los “mochos” con los “juanes”, término mexicano aplicado a los soldados federales, quizá por la alta frecuencia del nombre Juan entre la gente humilde que entraba al ejército (de leva, no por voluntad).

En la novela *Tropa vieja* (1943), de Francisco L. Urquiza, cuya trama se ubica entre los inicios de la Revolución y la Decena Trágica, el campesino Espiridión Sifuentes es enrolado en el ejército como castigo por su conducta levantisca, acentuada por una borrachera. Ya preso, se

niega a signar el documento donde se establece su castigo, por lo que el oficial a cargo le espeta: “—Firme o no firme, cinco años de mocho no se los quita ni Dios Padre” (Urquiza 2005: 25); luego, el texto indica que los nuevos reclutas son rapados de inmediato, de lo cual se deduce que la voz “mocho”, en cuanto sinónimo de soldado raso del ejército federal, alude a su corte marcial de cabello, no a sus prácticas religiosas. Esto concuerda con la designación de mochos aplicada a los sacerdotes, por la tonsura de su cabeza: tanto ellos como los soldados federales son mochos, aunque les cortan el cabello de manera distinta.

Hasta donde sé, ningún diccionario proporciona este significado para “mocho”, sino tan sólo su acepción como “santurrón”. Castro Leal es quien, en su antología *La novela de la Revolución Mexicana*, más se acerca al sentido del término, porque en el “Vocabulario” que acompaña el segundo tomo, dice sobre esta palabra: “Hipócrita, partidario de la Iglesia católica; expresión peyorativa para designar en política a los conservadores (los *mochos*), especialmente en sus inclinaciones religiosas. Que le falta un miembro en el cuerpo: estar *mocho*, el *mocho*” (t. II, 1172). De este último sentido se hubiera podido deducir que, en efecto, los soldados federales están “mochos”, es decir, rapados. Esta práctica militar es antigua, pues ya Payno la refiere en *Los bandidos de Río Frío*, una de cuyas notas aclara cómo se ejercía la “leva” en el siglo XIX: “La recluta del ejército se hacía en ese tiempo cogiendo a cuantos hombres se encontraban en las calles, llevándolos al cuartel, filiándolos en el regimiento, rapándoles la cabeza y vistiéndoles con el uniforme” (Payno 2000a: t. 2, 99, n.); la frase “a cuantos hombres se encontraban en las calles” está incompleta, ya que al primer sustantivo se debería añadir algún adjetivo para aludir a su condición social humilde (a un hombre rico que vagara por la calle, sin importar la hora, ninguna autoridad se lo llevaría de leva).

En la literatura del período, hay una palabra más directa para referir a ese rasgo físico de los soldados federales, que los diferencia de los revolucionarios: “pelones”; pero ésta sólo aparece una vez en el texto

de Azuela. También se usó en la época la voz “pelados”, tal como hizo Ciro B. Ceballos en un artículo periodístico del 16 de abril de 1917, en *El Pueblo*, titulado “10 de octubre de 1913-15 de abril de 1917”. Estas fechas señalaban, la primera, el cierre de la Cámara de Diputados por el usurpador Victoriano Huerta, ante el reclamo de una mayoría de ellos para investigar el asesinato del valiente senador Belisario Domínguez, en octubre de 1913, por haber pronunciado el día 7 de ese mes un enérgico discurso en contra de la política de sangre y fuego de Huerta; la segunda fecha marcaba la reapertura de ese órgano legislativo, al triunfo de la facción revolucionaria de Carranza, una vez promulgada la Constitución de 1917 y efectuadas las elecciones correspondientes. En su breve recuento de los sucesos históricos entre esas dos fechas, Ceballos recordaba que una de las medidas del usurpador había sido tomar soldados de leva: “Estos infelices, «pelados de casquete», eran incorporados a las filas federales...”; esa denominación alude al corte de cabello llamado “casquete corto”, típico de los militares.

La citada confusión de la nota de Archivos, que se limita a identificar “mocho” como sinónimo de “santurrón”, demuestra lo que adelanté: el sentido de una palabra sólo se puede descifrar en su contexto, en este caso literario. Pero en justicia debe reconocerse que esta imprecisión es común, porque también la recomendable edición española de la editorial Cátedra, preparada con esmero por Marta Portal, incurre en el mismo ligero desliz al aclarar en una nota: “*mocho*: hipócrita, partidario de la Iglesia Católica; expresión peyorativa para designar la política de los conservadores (los *mochos*), especialmente por sus convicciones religiosas” (Azuela 1987: 85). Según indiqué, los revolucionarios profesan las mismas convicciones religiosas; al menos declaradas, pues en el ejercicio de éstas son tan contradictorios como cualquier grupo social en cualquier país (la congruencia no es un rasgo propio de la humanidad).

Considero que el constante uso decimonónico de la palabra “mochos” como sinónimo de los conservadores facilitó su disponibilidad en el período revolucionario: ya fuera “mochos” conservadores o “mochos”

en cuanto soldados federales rapados, se trataba de fuerzas semejantes, pues se oponían a las luchas consideradas como progresistas. De hecho, en el texto se alude con sutileza a la pervivencia de la política previa; en el capítulo IX de la Segunda Parte, las huestes de Demetrio, que creían estarse dirigiendo a atacar a los orozquistas, aliados de Victoriano Huerta, se topan en un pueblo con un cura, comandante de “un centenar de ilusos, todos reunidos bajo la vetusta bandera de «Religión y Fueros»” (1920: 91); el lema “Religión y Fueros” fue empleado por los conservadores a mediados del siglo XIX, en su lucha contra las Leyes de Reforma.

Pero mi reflexión sobre este importante término no estaría completa si no citara otro pasaje de *Tropa vieja*, la misma novela que me ha servido para identificar “mochos” como sinónimo de “pelones”. En un pasaje de la obra, Espiridión Sifuentes, metido por la fuerza a soldado del ejército federal, se pregunta por qué los revolucionarios los llaman “mochos”:

Dicen que esos pronunciados andan al grito de ¡viva Madero y mueran los mochos, mueran los pelones! Pelones está bien porque así nos han dejado; pero mochos, ¿de dónde? A ninguno nos falta nada, ni un brazo, ni una pata. Yo no sabía de dónde encontraban eso de mochos, hasta ayer que oía que contaba el teniente Gloria que eso viene de que no traemos sombrero sino chacó, y que el chacó no es otra cosa que un sombrero mocho, al que le cortaron la copa y lo dejaron chato y le cortaron también la falda por detrás y no más le dejaron una viserita por delante (Urquiza 2005: 79).

Así que el propio texto que vino en mi auxilio parecería contradecir mi hipótesis; aunque sólo parcialmente, porque no hay duda de que, en la narrativa revolucionaria, “mocho” nunca significa “santurrón religioso” a secas. En mi opinión, hay un problema de coherencia interna en el relato, porque al inicio de éste, el compadre de Espiridión, quien también ha sido arrestado junto con él por emborracharse y alborotar (aunque él no se puso “lebrón”), le dice que, si tuviera dinero, con gusto

le buscaría un reemplazo pagado para que no lo metan de “mocho”; así pues, la voz parece de uso común entre ellos, por lo cual sorprende la reflexión posterior sobre su significado, del cual Espiridión se declara ignorante. Si se busca “chacó” en el *DLE*, éste remite a “morrión”, definido como: “Prenda del uniforme militar para cubrir la cabeza, a manera de sombrero de copa sin alas y con visera”. En las representaciones cinematográficas de la llamada Época de Oro del cine nacional, los soldados de las fuerzas federales suelen desfilan en uniforme y ataviados con su respectivo chacó, en contraste con los desarrapados revolucionarios.²⁴

Sospecho que el particular interés de Urquiza por mostrar un significado específico de esta voz se debe a su intención de convertir a Espiridión en un “mocho” en el sentido literal del término, porque al final de la novela, él es herido gravemente y pierde un brazo, luego de lo cual dice a su “Juana sufrida”: “—Mírame nomás. Ora sí soy «mocho» de veras” (p. 182); en esta escena de cierre, él es víctima de las absurdas cargas contra la Ciudadela, mandadas por el traidor Victoriano Huerta, quien, para esconder su confabulación con Félix Díaz, destinaba al matadero a muchos soldados del ejército regular, ahora defensores del presidente constitucional Francisco I. Madero (a quien habían combatido cuando él era revolucionario). El mismo Espiridión se pregunta, con sorpresa, por qué Huerta, con fuerzas y armamento muy superiores, no puede desalojar de la Ciudadela a quienes se levantaron en armas contra el presidente Madero el 9 de febrero de 1913. Urquiza escribe desde una visión retrospectiva que sabe cuál fue el resultado de la lucha entre las facciones revolucionarias; por eso, algunos de sus personajes son demasiado conscientes de los hechos y de lo que pudiera ocurrir después: en

²⁴ La primera traducción francesa de la novela como libro (*Ceux d'en bas*, 1930), que describiré más abajo, trasladó sin problema “mocho(s)” como “tondu(s)”, o sea “rapado(s)”, de seguro porque el sentido de “santurrón”, por ser tan mexicano, no estaba en su espectro de interpretación. De ser cierta esa otra interpretación sobre el origen de “mochos”, entonces esa versión francesa no habría sido del todo exacta.

la conclusión, Espiridión prevé que habrá muchos revolucionarios que se levanten en armas contra Huerta, como en efecto sucedió.

Como mencioné, los personajes de *Los de abajo*, casi todos campesinos y pequeños propietarios ajenos a los circuitos de la cultura letrada, no son incultos, pues en numerosos pasajes de la obra muestran que poseen la sabiduría y la habilidad necesarias para controlar su entorno y, sobre todo, para sobrevivir en medio de una naturaleza que sería inhóspita para los residentes de una ciudad. Un solo ejemplo basta para ilustrarlo. Luego de pasar una incómoda noche durmiendo en un restaurante debido a sus excesos etílicos, Demetrio saca su apenas adquirido reloj de repetición de oro incrustado de piedras y pregunta la hora a Anastasio, quien prefiere acudir a la experiencia campirana: “Anastasio ve la carátula, luego saca la cabeza por una ventanilla y mirando al cielo estrellado, dice: / —Ya van muy colgadas las cabrillas, compadre; no dilata en amanecer” (Azuela 1920: 70). Al personaje le basta pues con mirar el cielo para deducir el advenimiento del día a partir de la posición de las estrellas visibles en la Constelación de Capricornio, lo cual sería arduo para los habitantes de una urbe (al menos yo, nunca he podido reconocer la figura de ningún animal en un conjunto de estrellas que percibo como inconexas, si acaso las alcanzo a mirar).

Ahora bien, como sucede con cualquier obra literaria, los parámetros pertinentes para juzgar el habla de los personajes de *Los de abajo* residen en la novela misma, cuyas voces deben ser congruentes con el contexto argumental y con la caracterización de los protagonistas. Por ello, la llana elaboración de un registro léxico que indique cuáles y cuántos vocablos propios de México o de la región donde se desarrolla la trama aparecen en el texto, sería apenas un punto de partida. Por ejemplo, no es posible evaluar aisladamente la presencia en la novela de la palabra “ansina”, la cual se define del siguiente modo en una nota de la útil edición crítica coordinada por Ruffinelli: “Ansina: forma popular e incorrecta de decir «así»” (Azuela 1996: 144). Dudo que se trate de una forma “incorrecta”, porque “ansina” es una añeja palabra hispana, visible en la literatura antigua (empezando por *El Quijote*) y todavía vigente en diversas regiones

campiranas de México, en particular las más aisladas, que suelen ser las zonas más conservadoras. En este punto, aún me parece válida la tradicional distinción de las poblaciones en dos polos dicotómicos: centros innovadores o conservadores en el ámbito lingüístico (y también en el político, por cierto). En la permanente renovación de cualquier lengua, hay un complejo proceso que, *grosso modo*, se puede dividir en tres etapas, que arrancan de lo individual y anónimo hasta llegar a lo social y colectivo: innovación, difusión y aceptación. Los pueblos y las rancherías no generan muchas innovaciones, porque su relativo aislamiento tiende a propiciar la preservación de antiguas voces; en cambio, con el paso del tiempo, estas mismas voces pueden desaparecer en los más innovadores centros urbanos, expuestos, por la cantidad y la movilidad de sus hablantes y por las variadas influencias lingüísticas (entre ellas, ahora, las de los medios masivos de difusión), a sufrir cambios verbales a veces vertiginosos. El *DLE* define “ansina” como un adverbio desusado (es decir, un arcaísmo), que persiste en el medio rural. Sin embargo, sospecho que para los usuarios de esa palabra (o de “mesmo”, presente en otra cita más abajo), el término “arcaísmo” sería absurdo; ¿arcaísmo según quién?: según una norma culta ajena a su entorno, porque para ellos “ansina” no es un adverbio desusado sino muy vivo.²⁵ En suma, en los personajes de Azuela no hay

²⁵ Ya en el proceso de revisión de las pruebas de imprenta de este libro, encuentro un comentario *ad hoc* de Juan Rulfo sobre este punto. Durante una entrevista en Madrid, él aclara a su editor español que algunas de las palabras de *Pedro Páramo* no son arcaísmos, sino voces vivas del habla mexicana: “Es que el diccionario eliminó muchísimas palabras; [“Cuarraca”] es un arcaísmo, nosotros [en México] usamos arcaísmos, no los utilizamos como arcaísmos, ustedes han eliminado muchas palabras del diccionario; a veces, ponen alguna, pero ponen «palabra arcaica»; por ejemplo, en el *Diccionario de la lengua castellana* de Covarrubias, todavía hay esas palabras, pero aquí [en España] piensan que los arcaísmos no deben usarse, pero allá [en México] se usan, son de uso común porque los que fueron a enseñarnos el idioma eran producto del Siglo de Oro, siglo xvi; entonces, todavía se usan, para nosotros no existen arcaísmos” (“Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela *Pedro Páramo*”, en *Pedro Páramo*, 17^a. ed., ed. José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 2003, p. 251).

incorrecciones lingüísticas, como decía Salado Álvarez, sino más bien una adecuación artística a un habla regional concreta (incluso en la actualidad es posible escuchar en el campo mexicano el bello diminutivo “ansinita” para reforzar la fuerza deíctica del adverbio).

He insistido en distinguir el criterio que considero apropiado aplicar a la obra porque ésta es la única vía posible para apreciar sus enormes dimensiones verbales. Me pregunto, pongamos por caso, cómo se podría valorar la creatividad de Azuela si en el siguiente pasaje sólo se perciben incorrecciones gramaticales: cuando una servicial vieja se acerca al convaleciente Demetrio Macías, le dice: “—Señor, dispense la parvedá... aquí le traigo este presente [...] Pa las morragias de sangre no hay como estas sustancias...” (1920: 30). La frase “morrugas de sangre” sintetiza un doble y amplio fenómeno del habla popular: por un lado, la aféresis de “hemorragias” por “morrugas”; por el otro, el pleonasma “hemorragias de sangre”, figura retórica que aparece con gran fuerza expresiva en la tradición oral hispánica, desde los elementos formulaicos del romance-ro viejo hasta los del corrido.

Según se ha visto en este ensayo, en varias obras del siglo XIX, cuando un autor (o incluso el editor) juzgaba que el texto contenía muchas expresiones verbales propias de un país o de una sola región, decidía incluir un glosario final que acompañara la edición, como guía para la correcta lectura. Este recurso entraña un grave riesgo, porque tales consultas suelen afectar la secuencia argumental, sobre todo si el texto ha sido construido con base en elementos indiciales y de suspenso, los cuales se diluyen cuando se interrumpe la lectura para auxiliarse de un glosario. Por ello, siempre he creído más funcional que la obra misma proporcione las claves para la pertinente descodificación de voces abstrusas en una primera lectura. En ocasiones así procede *Los de abajo*, por ejemplo, cuando Demetrio Macías describe con ostentoso orgullo las acciones militares de su modelo, el personaje histórico Julián Medina, quien “con media docena de pelaos y con cuchillos afilados en el metate, les hizo frente a todos los cuicos y federales del pueblo, y se los echó...” (1920: 12). Aunque un lector

no mexicano desconozca palabras como “pelaos”, “metate”, “cuicos” y “se los echó”, que en la edición internacional de Archivos merecen su respectiva nota aclaratoria, confío en que sí comprenderá lo esencial: que la acción de Medina alcanzó niveles heroicos porque eliminó (“se los echó”, pues) a muchos adversarios (soldados federales y “cuicos”, es decir, policías) usando pocos hombres (“pelaos”) y medios exiguos (cuchillos afilados en un rústico metate de piedra). Por cierto que aquí el término “pelaos” no tiene sentido peyorativo, sino que es una especie de sinónimo de “individuo” (como señala la cuarta acepción del *DEM*; si no me equivoco, este uso es más común en el norte del país).

El texto también exhibe el extraño desplazamiento semántico que han sufrido en México ciertas voces de origen castizo. Así, cuando Demetrio Macías relata cuál fue el problema local que lo arrojó a la lucha revolucionaria, alude a las jerarquías sociales respecto de las cuales se ha rebelado de manera instintiva: “Pero hay veces que [los otros] quieren hablar ronco y golpeado... y uno es lebroncito de por sí... y no le cuadra que nadie le pele los ojos... Y, sí señor, sale la daga, sale la pistola...” (1920: 38-39). En el *DLE*, la palabra “lebrón” (derivada de “liebre”) tiene una sola acepción, en sentido figurado y familiar: “Hombre tímido y cobarde”. No es éste su significado en el texto, pues Demetrio más bien implica lo contrario, o sea, que como él no es tímido ni cobarde, no soporta ningún abuso. A diferencia del diccionario de la Academia, Langle define así el término, que él pone en plural: lebrones, “orgullosos, altaneros. También se puede tomar por igualado, lépero, malintencionado. En algunos casos por peleonero, bravucón” (Langle 1966: 49). Velasco Valdés, quien se muestra consciente de las diferencias del término mexicano respecto del peninsular, enfatiza: “Lebrón. Perdonavidas, matasiete, espadachín. En México esta voz no tiene la acepción de cobarde que le asigna la Academia” (1967: 114). En suma, en nuestro país ha habido un deslizamiento del significado de la palabra “lebrón”, la cual asume matices contrarios a los que en principio denotaba. Es probable que Urquiza la haya encontrado en *Los de abajo*, pues la usa más de media

docena de veces en *Tropa vieja*, una de ellas, como dije, en la escena donde Espiridión Sifuentes, ya borracho, se pone “lebrón” con la auto-ridad, lo cual propicia que lo enrolen de leva en el ejército federal.

Asimismo, aunque a veces resulta imposible precisar el probable origen y sentido de alguna expresión, ésta no deja de ser comprensible dentro de su contexto. Al final de la trama, cuando las fuerzas de Demetrio acumulan derrota tras derrota y la gente de los pueblos les niega su ayuda material, los personajes explican así esta reacción: “—Ahora ya no nos quieren— repuso Demetrio... / —¡Sí, como vamos ya de *rota batida!*— observó la Codorniz” (1920: 121). En esta extraña frase, añadida con cursivas en la segunda edición de la novela, se mezclan dos palabras: “derrota”, con lo cual se implica el fracaso militar del grupo armado, así como una derivación del verbo “batir”, que podría aludir a un golpe duro. Aunque no aventura ninguna explicación sobre el origen de la frase “rota batida”, Langle describe así su significado: “Tropas en derrota, fuerzas vencidas, escape, movimiento precipitado”, luego de lo cual proporciona el siguiente ejemplo: “Se largaron los pelones a rota batida” (Langle 1966: 67). En principio, se pensaría que esa frase proviene de algún relato revolucionario; sin embargo, en el prólogo a su libro, después de revelar su propósito de estudiar el lenguaje del pueblo en la Revolución, Langle aclara: “Muchas de esas palabras no nacieron en esa época, pero sí se actualizaron, o bien permanecieron en uso, como las de la jerga militar. Para mayor entendimiento las he acompañado con un pequeño ejemplo siguiendo la construcción de aquellos soldados, o bien utilizando palabras del mismo vocabulario” (Langle 1966: 5). Es decir, él no aplica la metodología moderna para la elaboración de diccionarios, cuyos ejemplos reproducen frases documentadas y no meras invenciones verbales que, pese a su creatividad, carecen de un sustento bibliográfico.

La nota de la edición de Archivos explica así la frase “*De rota batida*. Expresión redundante e incorrecta para denotar una «derrota» militar, con cruento resultado (batir, golpear duramente)” (Azuela 1996: 149).

Me parece arriesgado calificar esta frase como incorrecta, porque, por ejemplo, el *DLE* mismo, bajo la entrada “rota”, define así la locución adverbial: “Con total pérdida o destrucción”. En su obra sobre los galicismos en el español, Varela Merino discute los probables orígenes de la palabra “ruta” y recuerda que la locución “derrota batida” figura ya en la *Historia general y natural de las Indias* (1535-1557) de Fernández de Oviedo, aplicada a una nave que va a dar a tierra: “desque vido ir la nao derrota batida a dar en tierra” (*apud* Varela Merino 2009: 1896). Asimismo, Espinosa Elorza encuentra un ejemplo de 1600, en la obra *Rebelión y castigo de los moriscos*, de Luis de Mármol Carvajal, donde la palabra “derrota” aparece separada: “mas ellos se dieron buena maña para sacarlas de allí; porque, como viesen que todo iba ya de rota batida, tomaron por intercesor al alcalde Molina de Mosquera...” (*apud* Espinosa Elorza 2008: 22). El más reciente de los catorce registros de la frase “rota batida” en el *CORDE* proviene de *Los de abajo*; aunque la mayoría de los otros ejemplos se refiere a situaciones marítimas, hay uno cuyo sentido coincide con el de la novela de Azuela; se trata del libro *Nociones del arte militar* (1862), de Francisco Villamartín, donde se encuentra esta frase: “mientras que la caballería tebana de esta ala ponía en rota batida a la espartana” (*CORDE*). Me he detenido en este punto para mostrar que, a veces, por más “incorrecta” que parezca una frase, puede tener hondas raíces en la historia de la lengua. Señalo, por último, que, según varios hablantes nativos de Zacatecas, la expresión “rota batida” se ha conservado en la oralidad, pero no he podido documentar este dato.

A primera vista, *Los de abajo* contiene una cantidad tan abundante de voces de origen prehispánico (sobre todo del náhuatl) como una obra emblemática del siglo XIX: *El Periquillo Sarniento*. En una breve lista enunciativa estarían: atole, chile, elote, enchilada, jitomate, mezcal, nixtamal, pozole, tamales, chomites, huizache, otate, mezquite, nopales, zacate, milpa, jacal, metate, petate, jícara, popotes, petaquilla, chamaco, coyote, guajolotes, y un largo etcétera. Sin embargo, el paso de

un siglo más, respecto de *El Periquillo*, ha propiciado que esas voces se hayan sumado de modo natural al léxico mexicano, por lo cual ya no se percibe su origen no hispánico —en términos de Moreno de Alba (2003), varias serían mexicanismos diacrónicos—. Una de estas palabras, que ahora los hablantes sentimos como de inconfundible sabor mexicano, sobre todo en la oralidad, aparece en un pasaje donde las tropas de Demetrio Macías están a punto de iniciar una batalla contra los federales, apoderados del pueblo de Cuquío; luego de capturar a un habitante del sitio, le inquieren sobre el número de soldados federales presentes en el lugar, a lo que el interpelado responde: “—Amo, no quiero mentirle a su mercé; pero la verdá, la mera verdá, que son un titipuchal...” (1920: 49). Aquí reaparece la decimonónica palabra “titipuche”, visible en *Astucia*, con su grafía moderna; en ambos casos, el término remite a un vasto número de adversarios.

Tampoco falta en el léxico de la obra una voz tan popular y actual como la que pronuncia Pancracio para indicar que Demetrio está indispuerto por los efectos del alcohol: “[A Demetrio] No se le puede hablar a ninguna [hora]; amaneció crudo” (1920: 73). En su decimoquinta acepción de “crudo”, el *DLE* dice que es un adjetivo usado en México para referirse a una persona que sufre resaca al día siguiente de la borrachera, y en la decimosexta lo asienta como un sustantivo sinónimo de resaca, en México, Guatemala y Honduras.²⁶ Conviene recordar que en *El Periquillo Sarniento*, los personajes se “curaban” los efectos de

²⁶ La palabra “crudo” también está en *Santa*. En el citado pasaje donde el Jaramenio dialoga con el oficial a cargo para inquirir cómo liberar a Santa, éste le ofrece una segunda copa de un virtuoso tequila, casi mágico: “—¡Otro tequila, Jaramenio!, que esto no daña por más que uno se propase, es una borrachera benigna, sin cruda al despertar... / —¿Qué cruda? —inquirió el diestro, ya en pie y saboreando el ahumado dejo del tequila. / —¡Adiós, inocente!... el malestar que deja cualquier borrachera y que usted ha de haber padecido a millones...” (Gamboa 2002: 206). Éste es un excepcional pasaje de la novela, por su intención explicativa mediante el contraste entre un usuario español de la lengua y otro mexicano. Enuncio la hipótesis de que, para asumir esta decisión, Gamboa pudo haber considerado la posibilidad de que la obra se imprimiera en España, donde algunos términos no serían

la borrachera, pero no se decía que se “curaran la cruda”, como ahora se hace.

La novela no indica fechas exactas para sus referentes históricos, acaso porque Azuela estaba escribiendo en la inmediatez de los sucesos, que estarían presentes en la mente de todos los lectores (vale la pena recordar que el subtítulo original de la obra, en la versión por entregas de 1915, fue *Cuadros y escenas de la revolución actual*). Sin embargo, sí alude con certeza a un acontecimiento histórico: la disensión que se produjo entre las facciones revolucionarias, sobre todo carrancistas y villistas, durante la llamada Convención de Aguascalientes de octubre-noviembre de 1914, en la cual participa el general Pánfilo Natera, a cuyas fuerzas une las suyas Demetrio Macías en la ficción. El resultado de la Convención, que implicó la ruptura e inmediato enfrentamiento militar entre carrancistas y villistas, quienes juntos habían derrotado al usurpador Victoriano Huerta, el asesino de Madero, se representa en la novela por medio del desconcierto de los soldados revolucionarios. Demetrio no entiende las explicaciones de Natera, quien le informa que la Convención ha desconocido a Carranza como Primer Jefe y que elegirá a un presidente provisional; cuando se le pregunta a qué bando apoyará, se limita a contestar que como Natera lo hizo general, seguirá sus instrucciones. El ascenso de Macías a ese grado militar está marcado por la concesión de una singular insignia: “una aguilita de latón amarillo” (p. 76); pero al recibirla, él expresa su desconcierto por ese símbolo: “—¿Y qué voy a hacer yo ahora con este zopilote?” (p. 76); como el zopilote (del náhuatl “zopilotl”) es el ave que devora a los muertos, ese símbolo también alude al inminente destino mortal de Demetrio, quien a partir de ese momento empieza a descender, pues en el futuro inmediato ya no es un militar triunfante. Esa condecoración, distintiva de un general, nos recuerda el término “aguilita” usado en el siglo XIX para referir a los

comprensibles; en efecto, después de infructuosos intentos en su país, finalmente él logró que la obra fuera publicada en 1903 por la editorial Araluce de Barcelona.

gendarmes, por la pequeña imagen de un águila bordada en su camisa (aunque no es lo mismo ser policía que general, así este último rango sea efímero).

Como es lógico, además de incluir vocabulario proveniente del siglo XIX, *Los de abajo* consigna voces propias del movimiento armado, algunas de las cuales mantienen cierta vigencia gracias a la literatura. En una de las anécdotas tangenciales al argumento, una mujer que carga a un niño sube al tren para pedir ayuda monetaria bajo el embuste de que un “señor decente” le ha robado su maleta (si cometió el robo, no sería “decente”, digo yo); al escuchar el relato, los pasajeros se indignan: “Y todos manifiestan el enternecimiento de su corazón de palabra y obra: una insolencia para el ladrón y un bilimbique de cinco pesos para la víctima” (1920: 107). Con sutil ironía, el narrador se burla de la ostentosa generosidad de los pasajeros, quienes no regalan monedas fuertes de oro o plata, sino meros “bilimbiques”. La palabra “bilimbique” remite al papel moneda emitido por las diversas facciones en pugna, desde antes de la Convención de Aguascalientes, pero sobre todo después de ella. Como cada emisión de billetes de los diversos grupos revolucionarios no estaba respaldada por un banco central, ni por reservas probadas (si es que alguna vez han existido), su valor real era tan precario como el poder militar del grupo emisor; es decir, sus alcances temporales y geográficos eran limitados.

En realidad, la extendida práctica de emitir papel moneda propio había empezado un poco antes, con el usurpador Victoriano Huerta, quien pagaba a las fuerzas federales con billetes fabricados por su gobierno, según informa la propia novela cuando uno de los federales, compañero del Curro Cervantes antes de que éste se sume a las fuerzas de Demetrio Macías, le dice: “Aquéllos [los revolucionarios villistas] reciben relucientes pesos fuertes; nosotros, billetes de celuloide de la fábrica del asesino!...” (1920: 23). Pero sólo durante un breve período tuvieron las fuerzas villistas dinero contante y sonante, porque después también acudieron a la emisión de “bilimbiques”. El propio autor sufrió

las consecuencias de la inestabilidad financiera de la época. Cuando terminó su participación indirecta en los hechos armados, se desplazó a la Ciudad de México, donde se hizo cargo de su amplia familia, en medio de precarias condiciones económicas, debido a que de pronto se esfumó el valor de sus escasos ahorros, suceso que él interpretó como algo peor al hambre padecida durante la escritura de su novela en El Paso, donde comía con cincuenta centavos de dólar diarios:

Pero no, no fue ésa mi tragedia, sino la que alcanzó su clímax el mismo día en que mi familia llegó a México, donde la esperaba desde algunos meses antes. Mi esposa y ocho hijos, el mayor de doce años. Fue el glorioso día en que [Luis Cabrera] el sabio economista y ministro de hacienda de don Venustiano Carranza salvó por enésima vez a México, anulando su papel-moneda y hundiendo en la indigencia a millares de gentes que nos quedamos con unos pedazos de papel en las manos (Azuela 1960: 1089).

Aunque él no proporciona las fechas exactas, se refiere a mayo de 1916, cuando el gobierno de Carranza, quien para esas fechas ya casi había derrotado a los otros grupos revolucionarios y, sobre todo, había obtenido el reconocimiento diplomático de Estados Unidos, decidió sacar de circulación las anteriores emisiones de billetes y lanzar 500 millones de pesos en papel moneda, en teoría infalsificable. No obstante, esta emisión nació devaluada, pues un nuevo peso equivalía a 20 centavos de oro nacional; la circulación de moneda metálica se restableció en diciembre de 1916, pero como la producción minera había decaído mucho durante la lucha armada, faltaba oro y plata para su acuñación; asimismo, escaseaban las monedas en activo, las cuales se habían exportado o incluso fundido (véase Ulloa 1994: 1141-1144).

Para explicar la etimología de la extraña palabra “bilimbique”, se han aventurado varias hipótesis. Velasco Valdés postula: “El probable origen de esta palabra dataría de la expedición de una ley yanqui, *bill*, propuesta por un tal Bick; en México se deformaron ambas voces para formar

una sola: bilimbique” (1967: 30). La otra hipótesis, sostenida por Santa-
maría, Sobarzo, Langle y Mejía Prieto, es enunciada así por este último:

[bilimbique] surgió en México hacia 1913 para designar al papel-moneda emitido por las distintas facciones revolucionarias, mismo que sufría depreciaciones constantes. Se cuenta que un empresario norteamericano, William Bick, acostumbraba a pagar al personal de su mina con vales de cobro difícil o imposible. A dicho individuo se le llamaba Billy, diminutivo de William. Y su nombre, Billy Bick, dio origen a la denominación *bilibiques* o *bilimbiques* que se aplicó a los vales que expedía, la cual se utilizó más tarde para aludir despectivamente a los billetes puestos en circulación por los revolucionarios (1984: 23-24).

Como se ve, la lengua es dúctil y proteica, por lo que incluso en el caso de una palabra no tan lejana para nosotros —apenas un siglo—, resulta complicado rastrear con certeza sus orígenes. No obstante, tanto la voz en sí como las explicaciones que sobre ella se han imaginado, demuestran la capacidad creativa de los hablantes.

Ahora bien, en verdad la palabra se usó, con el mismo sentido, desde antes de 1910. En una nota de *El Diario* del 30 de septiembre de 1908, se enlistan una serie de breves noticias sobre los sucesos cotidianos en el norte del país; ahí se critica la intención de un tal Greene de aumentar sus negocios en Chihuahua: “Bien necesita Mr. Greene de una inyección de oro para la continuación de sus empresas en Chihuahua; pues atendido a los «bilimbiques» de circulación forzosa que emite en su negociación de Ocampo, no adelantará mucho y al contrario, se echará encima la ojeriza del gobierno”. Aquí se alude a una emisión privada de papel moneda, con limitado valor general.

En el período revolucionario, el diario *La Prensa* atacó con rigor ese fenómeno financiero. El 26 de marzo de 1915, esta publicación, dirigida desde San Antonio, Texas, por Ignacio Lozano, anuncia que en Sonora, cuyo gobernador es Maytorena, se castigará con multa de cincuenta pesos

a quien denomine “bilimbiques” a la moneda recién puesta en circulación; el redactor anónimo indica que, como el apodo está muy extendido, seguramente las autoridades recabarán en multas buenas cantidades de esos billetes, con lo cual insinúa su escaso valor real. Meses después, el 17 de agosto de 1915, ese mismo periódico describe cómo en Chihuahua, Pancho Villa emite un decreto sobre la equivalencia en oro de su papel moneda, al cual, según el redactor, le antecedió otra disposición legal que determinaba la pena capital para quien denominara esos billetes como “bilimbiques”; luego, fabula que la gente despliega una estratagema para evitar el riesgo: por ejemplo, cuando a alguien le preguntan cuánto gana, responde, “Ocho, «dizque pesos», diariamente”; “bilimbiques” o “dizque pesos”, el problema es que no basta con un decreto para que el papel moneda adquiera valor (cuando una moneda contiene oro o plata, vale por el metal mismo). Más agudo e irónico todavía es un artículo del 24 de septiembre de 1915, titulado “Notas curiosas del villismo”. A punto de desatarse el ataque de Obregón contra las fuerzas de Villa, quien afirma tener veinte mil hombres en Torreón, el periódico duda de esa cifra de combatientes villistas, pero la acepta para calcular el costo de la batalla, que en veinticuatro horas requerirá dos millones de cartuchos, con un valor de ciento veinte mil pesos oro, equivalentes a treinta y dos millones de “bilimbiques”. Luego calcula que como el peso de un millar de “bilimbiques” es una libra, se podría vender por su equivalente de tres dólares y medio; en una clara postura discriminatoria, añade que si los billetes no son nuevos sino usados, mejor, porque pesarán más, ya que se habrá añadido la “mugre” típica de las manos villistas. Para rematar, afirma que algunos estadounidenses extravagantes compran los “bilimbiques” tan sólo para tapizar las paredes del salón de su casa donde fuman.

Al final del argumento de *Los de abajo*, el texto resalta con ácida ironía los devastadores efectos económicos de la guerra, pues ya no se produce nada, ni siquiera alimentos básicos. Juchipila, como otros pueblos por donde cruzan las endeble y disminuidas fuerzas militares de Demetrio, es una ruina:

Los soldados recorren en vano las calles en busca de comida y se muerden la lengua ardiendo de rabia. Un sólo [*sic*] fonducho está abierto y en seguida se aprieta. No hay frijoles, no hay tortillas: puro chile picado y sal corriente. En vano los jefes muestran sus bolsillos reventando de billetes, o quieren ponerse amenazadores.

—¡Papeles, sí... eso nos han traído ustedes!... ¡Pos eso coman!... — dice la fondera, una viejota insolente, con una enorme cicatriz en la cara, quien cuenta que “ya durmió en el petate del muerto” para no morir de un susto (1920: 122).

Sean bilimbiques o no, esos billetes no poseen valor de cambio, porque no sirven para obtener ningún producto u objeto. En una carta de abril de 1939, Kiddle, quien junto con Englekirk estaba preparando una traducción escolar de la novela al inglés, preguntó a Azuela el sentido de la frase retadora de la vieja: “dormir en el petate del muerto”; la respuesta: “El que dice que duerme en el petate del muerto quiere decir que ya de nada se asusta” (Azuela 1969: 131).

Especial lugar merece en mi exposición un calificativo frecuente en la época revolucionaria, el cual ha sobrevivido hasta nuestros días: carranclanes. Este vocablo aparece al final de la trama, cuando las diezmadas fuerzas de Demetrio Macías atrapan, escondidos, a cuatro hombres, a quienes de inmediato acusan de pertenecer a la facción contraria, pues ya se ha producido la escisión revolucionaria entre villistas y carrancistas derivada de la Convención de Aguascalientes: “—¡Son carranclanes!— notó uno de los soldados” (1920: 114), lo cual provoca la reacción airada de un prisionero: “—¿Carrancistas nosotros?— contestó uno de ellos con altivez—; ¡mejor puercos!...” (*idem*). Este pasaje es decisivo en la trama, porque los prisioneros, quienes en realidad son villistas, informan a sus incrédulos oyentes que Villa ha sido derrotado en Celaya; de este modo, el texto remite, sin especificar fecha, a un período cercano y posterior a la serie de batallas de abril de 1915 en que las fuerzas carrancistas, al mando de Álvaro Obregón, vencieron a la poderosa División del

Norte de Villa, la cual de hecho desapareció como consecuencia de esa derrota (todavía hubo villismo por varios años, pero ya no División del Norte). Así pues, el sentido de la palabra es claro: alude a los seguidores de Venustiano Carranza, acérrimos enemigos de los villistas, a quienes se suma la tropa de Demetrio Macías, desde cuya perspectiva interna se narra *Los de abajo*. Poco después, él describe así una orden de su superior militar para movilizarse: “[...] He recibido órdenes de regresar a detener una partida que viene por Cuquío. Dentro de muy poquitos días tenemos que darnos un encontronazo con los *carranclanes*, y es bueno pegarles ahora hasta por debajo de la lengua” (1920: 120). Subrayo que la palabra “carranclanes” aparece en cursivas en esta segunda cita de la edición de 1920, lo cual quizá indique su extrañeza para el impresor.

La derivación del apellido “Carranza” a “carranclanes” parece automática, por lo cual se tiende a creer que el término es originario de México; pero la historia es más compleja. Si bien seis de los siete registros de la palabra en el *CORDE* aparecen en textos mexicanos (2 en Mariano Azuela, 3 en Carlos Fuentes y 1 en Arturo Azuela, nieto de Mariano), “carranclanes” se documenta por vez primera en España hacia 1871, cuando José María Pereda la usó en su obra *Tipos y paisajes*: “Por cierto, que ahora se gastan unos carranclanes que con ellos parecen títeres los hombres: el marqués que comía a mi derecha tenía uno” (*CORDE*). En la segunda acepción de “carranclanes”, Santamaría registra esta posibilidad: “Tenemos entendido que en días no muy lejanos este nombre se aplicaba a cierta clase de tela, usada por las mujeres (y que estuvo muy de moda)”, después de lo cual cita tres ejemplos extraídos de *Memorias de mis tiempos*, de Guillermo Prieto, obra publicada póstumamente en 1906 y no incluida en el *CORDE*. Prieto habla ahí de “tuniquillos de carranclán” (1906: 136), damas vestidas de “carranclán o muselina” (p. 148), “túnicos de muselina y carranclán” (p. 373); a esto debe añadirse un registro donde se alude al ocaso de esa tela: “La indiana, el carranclán, la muselina, la seda misma, sucumbieron a la moda [...]” (p. 289). *Grosso modo*, el punto de referencia de sus memorias es el segundo cuarto del siglo

XIX. Él también incluyó el término en un texto de 1845, donde parece referir a una tela de bajo costo. Sin embargo, éste se empezó a usar en el periodismo mexicano al menos desde inicios de esa centuria; por ejemplo, el 7 de junio de 1806 en el *Jornal Económico Mercantil de Veracruz*, donde se describe el cargamento de un buque recién llegado, en el cual venían 1 697 varas de carranclán.²⁷ Además, la palabra se popularizó en el norte de México, donde se confeccionan soldados de tela y estambre llamados “carranclanes”, en una práctica que ignoro si comenzó en el período revolucionario o antes.

En fin, es probable que esa voz, de origen hispánico, se haya introducido primero al país para referir a una tela elaborada con lana y luego se haya adaptado con pertinencia al contexto revolucionario, gracias a un evidente nexos fónico: *carranza* + *clan*. Este término también se asocia al verbo “carrancear”, aplicado al presidente Carranza y sus huestes debido a sus hábitos expoliadores, sobre todo (aunque no sólo) en el ejercicio del erario público.²⁸ De hecho, en la prensa hay tempranas alusiones a esa práctica, cuando él no era todavía presidente sino Jefe Constitucionalista, en funciones de primer gobernante del país. Así se percibe en la nota satírica “No hay hambre”, firmada en *La Prensa* bajo el seudónimo de Caricato (el nombre real era Teodoro Torres). En tono burlón, él elabora una serie de frases sobre la versión oficial de que en el país no hay hambre, respecto de la cual concluye, asumiendo el supuesto tono gubernamental: “Todo eso es palabrerío vano (perdón, se-

²⁷ Debo éste y otros datos hemerográficos (por ejemplo, los relacionados con la palabra “bilimbique”), a la generosidad intelectual de mi colega Luz América Viveros Anaya.

²⁸ Como una mera curiosidad no carente de significado, señalo que en el noreste de México la palabra “carrancista” también se aplica a una especie ornitológica cuyos hábitos se asemejan a los de los políticos: “El pájaro gorrión común de la región, con la espalda color café claro y el pecho oscurecido hacia el cuello y gris mula hacia abajo; en las alas tiene algún veteado; se le llama carrancistas porque atrevidamente se meten dondequiera y roban su alimento” (Elizondo 1996). En San Luis Potosí, el verbo “carrancear” tiene un sentido más directo e inocuo: caminar por la avenida principal, llamada Venustiano Carranza.

ñora gramática, no fuimos nosotros, sino un editorialista carranclán, quien le cambió el género) todo eso lo han inventado los desgraciados revolucionarios a quien Dios confunda” (“No hay hambre”, *La Prensa*, 28 de julio de 1915, p. 6). Después, transcribe entre comillas la simulada declaración oficial de que el pueblo sabe dónde están los graneros repletos de semillas, sobre la cual ironiza: “Y si no lo supiera, allí están los carrancistas para enseñárselos que en eso de descubrir donde [*sic*] se encuentra lo ageno [*sic*] y de apoderarse de ello, no tienen rival” (*idem*). Más claro, ni el agua: los carrancistas o carranclanes se apoderan de los bienes de otros.²⁹

En su serie de crónicas autobiográficas reunidas en 1928 bajo el título de *El águila y la serpiente*, Martín Luis Guzmán describe así los orígenes de “carrancear”, que adjudica a la creatividad del pueblo:

En cuanto a este punto, es muy significativo que el instinto popular, tan propenso —a la inversa de lo que se cree— a equivocarse, tan dispuesto siempre a inventar heroísmos y grandezas en hombres de barro y a suponer infamias y crímenes que no existen, haya acertado de plano desde el origen. De Carranza, la voz del pueblo hizo *carrancear*, y a *carrancear* y *robar* los convirtió en sinónimos. En el carrancismo, a no dudar, obraba el imperativo

²⁹ En la cultura letrada, José Vasconcelos fue un temprano y entusiasta usuario del término, el cual, por ejemplo, aparece como si fuera una palabra de uso común en su libro de 1920 *La caída de Carranza*, y hasta en el título mismo de su artículo contra Luis Cabrera: “Bovarismo carranclán” (Vasconcelos 1920: 67-76). Incluso en *Ulises criollo* (1935) lo proyecta de forma anacrónica, pues lo aplica a los carrancistas antes de que se hubieran convertido en carranclanes. Así, al referirse a los acuerdos de Ciudad Juárez (mayo de 1911) que concretaron la caída del régimen de Porfirio Díaz, afirma: “... Madero sintió que al consumir los pactos de Ciudad Juárez, moralmente licenciaba a toda la cáfila que ha estado ensangrentando al país, de la muerte de Madero a la fecha. Todo el carrancismo había recibido finiquito anticipado en Ciudad Juárez. Y es curioso advertir cómo los futuros incitadores de la chusma, los carranclanes de mañana, los radicales de la hora del triunfo, los ex reyistas, eran ya los más enconados censores de los acuerdos de Ciudad Juárez. ¿Por qué tanta pelea y tanto ruido revolucionario si no había botín?” (Vasconcelos 2000: 434).

profundo del robo, pero del robo universal y trascendente, del robo que era, por una parte, medio rápido e impune de apropiarse las cosas, y por la otra, deporte favorito, travesura risueña, juego, y, además, arma para herir en lo más hondo a los enemigos, o a quienes se suponía enemigos, y a sus parientes y amigos próximos. El carrancismo fue un intento de exterminio de los contrarios impulsado por resortes cleptomaniacos (Guzmán 1984: 380).

Pero en justicia debe reconocerse que el gobierno de Carranza sólo “institucionalizó” una práctica mexicana previa, propagada en los regímenes derivados de la Revolución, donde los dos verbos más conjugados fueron “matar” y “robar”. Solís, el personaje más escéptico de la novela, y en quien puede estar cifrado el *alter ego* del propio Azuela, enuncia con certeza sus dudas sobre el futuro del movimiento, cuando haya acabado la lucha armada: “—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo, a que resplandezca diáfana como una gota de agua la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!...” (Azuela 1920: 64).³⁰ Por desgracia, los augurios de Solís son optimistas, pues incluso antes de que se deje de oír el ruido de los disparos, empiezan los innumerables actos de barbarie que delatan lo más miserable de la condición humana (la nobleza también

³⁰ Señalo, de paso, que en este final de la Primera Parte de la versión de 1920, Azuela corrigió una inconsecuencia del texto de 1915. En la entrega número 12 difundida por *El Paso del Norte*, antes de la frase de Solís que he transcrito, aparecía esto: “—¡Qué hermosa es la Revolución, aún en su misma barbarie!— exclamó Luis Cervantes” (Azuela 1996: 175). Al revisar la obra en 1920, él percibió la incongruencia de que el acomodaticio Luis Cervantes asumiera esta visión idealista y hasta poética de la Revolución, por lo que prefirió adjudicársela al propio Solís; así, a partir de 1920 el texto dice: “—¡Qué hermosa es la revolución aun en su misma barbarie!— pronunció Solís conmovido. Luego, en voz baja y con vaga melancolía...” (Azuela 1920: 64). En efecto, esta idea es más coherente en voz de Solís, un personaje honesto (aunque un tanto cínico), no en la del oportunista Cervantes, quien incluso en esta secuela es dibujado como un cobarde que huye del fragor de la batalla.

aparece en la novela, sobre todo en sus virtudes más generosas: la compasión y la solidaridad). Como buen artista, el autor no incurrió en la actitud maniqueísta de representar a sus personajes, desposeídos de justicia económica y social, como inocentes y buenos ciudadanos; desde el principio del argumento, ellos mismos informan sobre los poco gloriosos antecedentes de varios de sus compañeros, por ejemplo, confiesan que se han conocido en la cárcel o indican que alguno debía una muerte desde antes de la “bola”, como también se designa dos veces a la Revolución.

El verbo “matar” se conjuga con profusión en el primer capítulo de la Segunda Parte de *Los de abajo*. En medio de una fiesta, varios revolucionarios se vanaglorian de sus “hazañas”, en un pasaje donde el narrador no individualiza a los interlocutores, sino que elabora una especie de anónima sinfonía colectiva:

—Yo, en Torreón maté a una vieja que no quiso venderme un plato de enchiladas [...]

—Yo maté a un tendajonero en el Parral porque me metió en un cambio dos billetes de Huerta [...]

—Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando iba yo a almorzar.... ¡Me chocaba mucho!.... ¡qué queren ustedes!....

—¡Hum!... Yo maté!... (1920: 70).

Y luego de esta sucesión de parlamentos yuxtapuestos sin intervención alguna del narrador, éste sólo enuncia una lacónica pero contundente frase: “El tema es inagotable” (*idem*), lo cual sugiere que el acto de matar al prójimo es cotidiano y ha perdido su trascendencia ética y su sentido trágico. También está desprovisto ya de un mínimo propósito de restitución de justicia: además de que las acciones enumeradas no ocurren en el campo de batalla, más bien obedecen a meros caprichos abusivos del ejecutor, quien, en su afán de mostrarse poderoso, ejerce una injusticia tan grande como todas las que él mismo pudo haber sufrido en el pasado. Ya sea dentro

o fuera de la batalla, la mayoría de los muertos son casi siempre quienes están abajo en la escala social o de poder. Aunque en un tono lírico, muy distinto del tono épico o trágico de *Los de abajo*, José Juan Tablada sintetizó este fenómeno; en su curioso poema “Versos a la reina”, dedicado a la reina del ajedrez y a las otras piezas que luchan encarnizadamente en el tablero, se lee:

(El que muere primero
y a granel es el peón,
víctima eterna del tablero
y de la Revolución.)
(Tablada 1971: 607.)

Asimismo, las aptitudes para el robo desplegadas por los revolucionarios son descritas luego del pasaje citado más arriba, donde una mujer inventa que un “señor decente” le ha robado sus pertenencias. Al oír el relato, uno de los personajes más deleznable de la novela, Margarito, apodado el “güero” (otro vocablo mexicano: “rubio”), exclama airado: “—Yo la verdad les digo, no creo que sea malo matar, porque cuando uno mata lo hace siempre con coraje: ¿pero robar?...” (1920: 107). Sin embargo, luego de unos instantes de silencio y de reflexión, otro de los presentes declara con sinceridad: “—La verdá es que todo tiene sus *asigunes*. ¿Para qué es más que la verdá? La puritita verdá es que yo he robao... y si digo que todos los que venemos aquí hemos hecho lo mismo, se me afigura que no echo mentiras...” (*idem*). Esto incita una serie de revelaciones espontáneas donde cada uno se enorgullece de lo robado, desde dinero y joyas hasta máquinas de coser y caballos.

El propio protagonista aparece un tanto degradado por la práctica del robo al inicio de la Segunda Parte de la novela (atenúo “un tanto”, porque en otros pasajes muestra un desinterés absoluto por los bienes materiales). Cuando el Curro Cervantes se queja del desprestigio para la causa que provocarán algunos revolucionarios que destrozaron los muebles de una casa mientras buscaban objetos valiosos, Demetrio le

responde mirándolo con agudeza: “—No se ponga colorado... ¡Mire, a mí no me cuente!... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le tocó la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición...” (1920: 72); después, el narrador remata: “Y ya los dos en muy buena armonía, se mostraron sus *avances*”. Entonces el lector entiende que Demetrio había observado cuando, en medio de la turbamulta y a escondidas, el Curro recogió una pequeña caja forrada de terciopelo gris, en la cual encontró, con agradable sorpresa: “dos diamantes de aguas purísimas en una montadura de filigrana. Con prontitud la ocultó en el bolsillo” (1920: 72). Con habilidad, se había escondido el dato, pues en el momento en que el Curro toma su “avance”, el narrador describe así al líder: “... mientras que Demetrio despatarrado sobre la alfombra parecía dormir...” (1920: 72); sin embargo, sólo “parecía” dormir, porque, como buen jefe, estaba al tanto de las acciones de sus subalternos. Aunque el sustantivo “avance” y el verbo “avanzar” están ya presentes en la literatura del siglo XIX, por ejemplo en *Astucia*, de Inclán, en la Revolución Mexicana adquirieron plenitud. Santamaría define así el verbo: “*Avanzar*. Apoderarse de lo ajeno, ganar o tomar, sobre todo en guerra”. Así pues, la guerra autoriza cualquier acto, acaso porque no hay parámetros para juzgar si es lícito o no. También se podría interpretar que los de abajo tan sólo recuperan algunos de los bienes materiales adquiridos por los de arriba gracias a la expoliación a la que durante siglos han sometido a los primeros.

Otra expresión popular, todavía vigente, se presenta en la primera escaramuza en que participa la tropa de Demetrio, cuando Anastasio arenga así a sus compañeros: “—¡Hora sí, muchachos, pónganse changos!” (1920: 13). Según el *DLE*, México es el único país en el que “chango” es sinónimo de mono o simio; asimismo, sólo aquí existe la locución “ponerse chango”, que según el *DEM* significa “ponerse listo o alerta” (quizá porque los monos siempre están alerta).³¹ Asimismo, aparece un

³¹ Una curiosidad. Quizá por su origen español, al cineasta Luis Buñuel le pareció llamativa esta expresión, que introdujo en su famosa película mexicana *Los olvidados* (1950),

vocablo especial cuando, una vez apresado, el Curro Cervantes exige ver a Demetrio, lo cual provoca que Pancracio comente: “¡Quién sabe qué mitote trai!” (1920: 20). Tanto la tercera como la cuarta acepción del *DLE* para “mitote” (de la voz náhuatl “mitotl”, danza prehispánica de una ceremonia religiosa) están marcadas como propias de México: “3. Fiesta casera. 4. Bulla, pendencia, alboroto”; en la novela, la palabra se usa como sinónimo de alboroto.

Una singular voz campirana aparece en una fugaz escena. En medio de una borrachera, el güero Margarito finge que se va a suicidar, por lo cual se levanta de su asiento, saca su pistola y dispara a la imagen suya reflejada en un espejo. Como la Pintada (apodada así por su tendencia a maquillarse la cara en exceso) se encuentra parcialmente en el camino, él le grita: “—¡No te buigas Pintada!...” (1920: 77). Santamaría explica sobre el verbo “buir”: “Bullir, en el sentido de mover con agitación, principalmente el jinete al caballo— (Se conjuga a lo vulgar *buigo*, *buigas*, por afinidad popular con huir)”. El verbo (cuya conjugación más bien se asemejaría a “hacer”) asume un amplio espectro en la literatura sobre la Revolución; por ejemplo, es usado en un pasaje del cuento de 1929 “Oro, caballo y hombre”, de Rafael F. Muñoz: cuando Rodolfo Fierro, el brazo ejecutor de Villa, se hunde en el lodo junto con su caballo, ordena a sus subalternos (con energía, pero sin éxito, porque finalmente se muere): “—Búiganse, demen un jalón” (Muñoz 2011: 272); sin duda, Muñoz también era hábil al representar el habla popular, tanto por la inflexión del verbo “buir” como por la metátesis de “demen” por “denme”, tan popular en México. En mi opinión, la

cuyo argumento preparó junto con Luis Alcoriza, otro artista español. En una breve escena, de manera circunstancial, se produce este diálogo entre dos personajes adolescentes, Pedro y el apodado Ojitos: “—¿Qué me ve? —Yo, nada. —Pos póngase chango”. En otra, al salir de la chicharronería donde trabaja (en la que se fabrican los populares chicharrones de harina, no de cerdo), Julián comenta al supervisor: “—No me tardo”, a lo cual el otro responde: “—Ni el patrón tampoco, así es de que ponte chango”. A partir de la presencia doble de esta frase en una prestigiosa película, algún extranjero podría pensar que la expresión es muy frecuente en México, pero no es así.

frase “no le buigas” es equivalente a la famosa expresión usada varias veces por don Quijote cuando recomienda evitar los problemas: “peor es meneallo”. Y ya que menciono un referente español clásico, añado otro ejemplo que demuestra las enormes dificultades para identificar hasta dónde llega el dominio de una expresión. A los mexicanos nos suena local la locución verbal “no le hace”, con el significado de “no importa”, la cual aparece tres veces en la novela, por ejemplo, cuando se asegura que importa poco que los adversarios sean abundantes en número: “Pero no le hace que sean muchos” (1920: 50). En su libro sobre la sintaxis de Hispanoamérica, Kany (1970: 276) afirma no sólo que se trata de un americanismo, sino que se sigue usando en la conversación cotidiana en Andalucía.

Ahora bien, sólo hay un aspecto crucial de la novela en que el narrador no se atreve a transcribir las expresiones orales de los personajes o a cederles la voz: cuando éstos pronuncian malas palabras o “groserías”, como se suele decir en México (aunque de seguro tampoco habrían sido impresas, por temor a la censura). En esos pasajes, se describe los sucesos con eufemismos, por ejemplo, cuando en medio de un airado juego de cartas, Pancracio y el Manteca se insultan con efusión: “A falta de insolencias suficientemente incisivas, acudían a nombrar padres y madres en el bordado más rico de indecencias” (1920: 36). En la versión original por entregas de 1915, esta frase casi era idéntica, pues se añadió la gradación “más rico” a la secuencia “en un bordado de indecencias”; luego se aclaraba un tanto el sentido de esos eufemismos, porque concluido el duelo verbal entre Pancracio y el Manteca, Anastasio revelaba su poca simpatía por ese tipo de trato: “—No, pos verdá de Dios que a mí naiden me ha mentado la madre... A mí me gusta darme mi lugar” (1996: 163); en 1920, esta frase se convirtió en “mentao a mi madre”; por último, en 1958 se suavizó a “mentao a mi familia”, con lo cual se alejó de su sentido primigenio.³² Casi pudorosa, la edición

³² Como indiqué, Azuela murió en 1952, por lo cual no se puede asegurar que estas últimas correcciones le correspondan. Se supone que Alí Chumacero, quien cuidó la impresión

de Archivos incluye una brevísima nota sobre la frase “nombrar padres y madres”: “*Padres y madres. Insultos*” (1996: 145). Pero no se trata de insultos a secas, sino que los personajes se están “mentando la madre”, como se denomina mediante un eufemismo la aún ofensa oral más fuerte en México: “chinga a tu madre” (en esta época ya se pueden imprimir con libertad palabras tan altisonantes como éstas).

Luz Fernández Gordillo (2019: 126-127) menciona una carta enviada por García Icazbalceta a Rufino José Cuervo, donde no se atreve a escribir la palabra tabú “chingar”, sino que, usando diferentes eufemismos, se limita a aludir al “verbo peliagudo”, el cual se ubica “entre *chíncharo* y *chipa*”. Me parece candoroso que un lingüista tan notable haya tenido palabras “tabú”. Santamaría reparó esta falta al completar el *Diccionario de mexicanismos* de su antecesor, al cual agregó más de tres nutridas páginas sobre el verbo “chingar” (¡y pudieron haber sido más!, porque, por ejemplo, su apartado anterior, sobre “chingada”, es pobre: “Acción o efecto de chingar o chingarse, en general. Es término indecente y se dice también *chinga*”; quizá la “indecencia” del término explique la brevedad de esa entrada). No obstante su actitud pudorosa, en su carta a Cuervo, García Icazbalceta anota con precisión los fuertes alcances semánticos del insulto, así como sus sorprendentes variantes:

Ya que traemos entre manos este sucio asunto, añadiré que la expresión que causa riñas y aun muertes es la de “vaya Vd., o vete, a... a su, o tu, madre”, que es el colmo de la injuria, bastante para que salgan a relucir los *jierrros* (cuchillo, navaja, tranchete, etc.). Y es tal la grosería de la frase, que ha producido la extraña anomalía de imposibilitar la unión de los posesivos *tu* y *su* con el nombre *madre*, pues si alguien dice inadvertidamente *su madre* o *tu madre*, le contestan en el acto *la suya* o *la tuya*, que equivale a devolver la injuria; la cual se reduce muchas veces a las dos palabras, subentendiéndose lo demás. Pero

de 1958, tomó en cuenta las ediciones revisadas por el autor, así como el material de sus archivos generales, pero no hay certeza de quién hizo todos los cambios.

es cosa singular que interponiendo un adjetivo cualquiera entre el posesivo y el nombre, el mal desaparece, y es inocente decir *tu anciana madre* o *su anciana madre*. Para expresar que alguno dijo a otro aquella injuria se usa familiarmente del eufemismo “le mentó a la madre” (*apud* Romero 1980: 322-324).

Aunque la objetividad científica no me permitiría entrar aquí como testigo, confieso que crecí bajo ese general sistema de insultos, en el cual, por cierto, se suele suprimir la preposición “a” y prescindir del posesivo: “me mentó la madre”.

En verdad la frase primigenia, no modificada, de “nombrar padres y madres” resulta un tanto inconsecuente, porque como el sistema de insultos en México sigue siendo muy machista, no se suele “nombrar a padres y madres”, sino tan sólo a la madre. Nunca se acude a la paternidad para insultar; más bien ella implica, en sentido figurado, una pretendida superioridad respecto de los demás, como se aprecia cuando el líder desafía a sus enemigos gritándoles “—¡Vengan a conocer a su padre Demetrio Macías!” (1920: 15); en México, se vocifera coloquialmente con agresividad: “¡ven para que te enseñe quién es tu padre!” (con lo cual también se insulta indirectamente a la inocente madre del agraviado).

En otra secuencia narrativa, cuando Demetrio sugiere regresar al rancho donde conoció a Camila, Pancracio declara con alegre nostalgia que ahí dejó a su amor, María Antonia; pero como de inmediato el Manteca confiesa con descaro que también él tuvo sus quereres con ella, el narrador añade: “Y muchos prorrumpieron en carcajadas, mientras el Manteca y Pancracio iniciaban un torneo de insolencias y obscenidades” (1920: 60). De nuevo, el pudoroso narrador no transcribe las palabras de los personajes, que ahora no se limitan a mentadas, sino, tal vez, a muy mexicanos alburas y juegos de doble sentido; este silencio es una pérdida, porque en las obscenidades, por más reprobables e incorrectas que puedan estimarse, también hay creatividad lingüística. Aunque debe aceptarse que, a semejanza de la mala palabra de cuatro letras insinuada

en *Santa*, en esa época hubiera sido imposible imprimir las procacidades del Manteca y Pancracio.

El personaje que, según el narrador, pronuncia las palabras más alti-sonantes es la Pintada. En la vertiginosa secuencia que culminará con la puñalada mortal de ella contra Camila, la primera reacciona así ante la orden de Demetrio de expulsarla de su grupo: “Y la Pintada insultó a Camila, a Demetrio, a Luis Cervantes y a cuantos le vinieron a las mentes [*sic*], con tal energía y novedad, que la tropa oyó injurias e insolencias que no había sospechado siquiera” (1920: 101). Parece poco verosímil que Pancracio y el Manteca escuchen en boca de cualquiera (y menos de una mujer) palabras soeces que ni siquiera habían imaginado. En este punto, me parece más coherente el pasaje de *Santa* donde la protagonista homónima, una joven inocente, recién llegada de la rural zona de Chimalistac, se espanta por las malas palabras que escucha en el prostíbulo.

Cuando se trata de palabras prohibidas, tanto el escritor como el impresor deben buscar la manera de sugerir su significado mediante un vacío. En la primera escaramuza bélica, ya citada, Demetrio reacciona de manera airada contra quienes lo hieren “—¡Ya me quemaron!— gritó Demetrio, y rechinó los dientes —¡Hijos de...!” (1920: 15). Kany (1970: 503) incluye esta frase como ejemplo de las derivaciones hispano-americanas de la antiquísima frase “hijo de puta” o “hideputa”; sin embargo, en México la interjección de Demetrio más bien se completaría como “¡Hijos de la chingada!”.

Páginas arriba mencioné un caso donde los cambios al texto introducidos por Azuela en 1920 agudizaron su intención primigenia de representar las particularidades fonéticas y léxicas del español del México campirano. Pero el proceso también operó en sentido inverso, como se aprecia en un simple ejemplo. En la versión de 1915, cuando varios personajes discuten dónde guarda don Mónico su dinero, alguien dice, refutando a una mujer que afirma conocer el escondite, “no son tan gajajes para dejar así el dinero” (1996: 183). La de 1920, en cambio, “no

son tan tarugos para dejar así la plata” (1920: 83). “Ser guaje” o “hacer(se) guaje” es una expresión con amplia vigencia en la zona de los Altos de Jalisco y Zacatecas, además de muchas otras regiones; según indica el *DLE*, la cuarta acepción de la palabra “guaje” es “bobo, tonto”, usada como sustantivo o adjetivo en Honduras, Nicaragua y México; en mi opinión, se trata de una metáfora popular, pues como el “guaje”, fruto de la planta cucurbitácea también llamada “guaje”, es un objeto más bien hueco, la palabra se aplica a una persona a quien se tilda de tener la cabeza vacía.

Los cambios decididos por Azuela no son uniformes, porque otro pasaje opera en sentido inverso, sustituyendo la palabra “tonta” por “guaje”. En la versión de 1915, cuando Demetrio recibe de su superior la orden de dirigirse a Jalisco para combatir a los orozquistas (aliados de Huerta), la Pintada busca aprovechar ese desplazamiento para alejar a Camila de Demetrio. Por ello, aconseja a la joven que declare no sentirse bien para viajar, pues durante la ausencia de Demetrio, la Pintada ayudará a Camila a regresar con su madre; pero como Camila se niega, la Pintada le comenta al oído: “—¡Ah qué tonta!” (1996: 185); en 1920, se sustituyó “tonta” por “guaje”, palabra que permaneció en las sucesivas ediciones.

Antes de concluir, deseo analizar otro punto relacionado con el tema: el desafío lingüístico que implicó *Los de abajo* para sus traducciones primigenias, realizadas a fines de la década de 1920.³³ Como una mera muestra, aludo primero a algunos aspectos de su traslación al francés, en la cual fue determinante la participación, poco reconocida, de José María González de Mendoza, quien entonces residía en Francia. En una carta a Azuela (12 de agosto de 1928), él había encomiado las capacidades de su amigo Bernardo Hallet para preparar la traducción

³³ Retomo aquí algunos puntos centrales de un reciente trabajo en donde estudio las circunstancias de la primera versión de *Los de abajo* al francés (Olea Franco 2017), la cual ilustra las prácticas profesionales de las primeras décadas del siglo xx, cuando el autor tenía poco control sobre su texto durante el proceso de traducción.

de la novela para la editorial Argo; al mismo tiempo, había alertado sobre las dificultades implícitas en la lengua original del texto: “Éstas son garantías de que su traducción será fiel y correcta. Los escollos de la traducción son los numerosos mexicanismos y vicios prosódicos que pone Ud. en boca de sus personajes” (Azuela 2000: 240). Pero ya que no era tan inocente como para creer en una versión “fiel y correcta”, precisaba que esos escollos: “Se salvarán, transcribiendo con palabras de argot, análogas, los mexicanismos; conservando las palabras intraducibles, que se explicarán en nota, y reproduciendo en forma equivalente los vicios de dicción” (*idem*); así pues, desde una perspectiva funcional, González de Mendoza se muestra consciente del *skopos* de la futura traducción, como diría el teórico de la traslación Hans Joseph Vermeer (véase Tapia Zúñiga 1996). Sin embargo, el futuro trabajo de Hallet se frustró antes de comenzar, porque a fines de 1928 la revista *Monde* de París difundió por entregas la versión francesa de la obra, firmada por Jeanne y Joaquín Maurin; en esta traducción se basó la versión del libro de 1930, titulado *Ceux d'en bas*, para la cual colaboró González de Mendoza, quien sin embargo no recibió crédito alguno en la portada.

Aunque el análisis de las traducciones requeriría un trabajo independiente, proporciono unos pocos (pero ilustrativos) ejemplos. En un pasaje de la novela aparece la palabra “bambilete” (también documentada como “bimbalete”),³⁴ sin registro en el *DLE* pero sí en el *Diccionario de Mejicanismos* de Santamaría. El término remite a un antiguo y rudimentario aparato para sacar agua de un pozo o de un estanque; consiste en una horqueta con varios trozos de madera que forman una “u” in-

³⁴ Según una nota de la colección Archivos, la palabra apareció como “bambilete” en las ediciones de 1915 y de 1920, pero a partir de la impresión de la editorial Pedro Robredo, en 1938, cambió a “bimbalete”. La edición española de 1927 también usa “bambilete”, aunque en su correspondencia el Abate la transcribe como “bimbalete”. Al parecer, el propio Azuela dudaba sobre la grafía de esta palabra, pues pese a haberla cambiado a “bimbalete” en 1938, todavía la escribió como “bambilete” cuando en abril de 1939 mandó una carta a Kiddle con un dibujo de este instrumento (Azuela 1969: 131).

vertida o un tripié, el cual se coloca al lado del depósito de agua; sobre esto se pone, de forma perpendicular, un travesaño, a uno de cuyos extremos se amarra un lazo con un balde para sacar el agua cuando se ejerce un efecto de palanca, ya sea con la fuerza de los brazos aplicada al otro extremo o bien con la ayuda de un contrapeso. Este instrumento aparece en el relato cuando, en una especie de efímero idilio, Demetrio y Camila pasean al lado de un arroyuelo, en uno de cuyos remansos un humilde hombre da agua a los animales mediante el auxilio de un bambilete.³⁵ De acuerdo con su intención de aclarar algunos vocablos mediante notas a pie de página, González de Mendoza propuso esa solución, la cual no fue aceptada por Jean Cassou, el director literario de la editorial. El 25 de febrero de 1930, González de Mendoza, quien sostuvo correspondencia con Azuela sobre el proceso, informa al autor: “Yo había explicado lo mejor posible el rústico aparato elevador de agua que se llama «bimbalete». Como la explicación resultaba un poco indigesta para el lector francés, Cassou optó por reemplazar el bimbalete por un pozo. Es un poco extraño ese pozo a orillas de un riachuelo, pero tiene la ventaja de no complicar el relato” (*apud* Azuela 2000: 273). En efecto, suena raro que haya un pozo al lado del arroyo. Sospecho que Azuela no fue consciente del marcado regionalismo de la palabra “bambilete”; como suelo decir, hasta que uno sale de su región o país, percibe sus particularidades léxicas, es decir, adquiere conciencia lingüística, por ejemplo, como dije, el conocimiento de que sólo los mexicanos usamos “camiión” como sinónimo de “autobús”. En fin, estoy convencido de que, en general, como medida preventiva, el traductor debe desarrollar una conciencia lingüística más aguda que la de los propios escritores, quienes suelen emplear una palabra de manera natural, sin detenerse a evaluar sus alcances regionales.

³⁵ El diccionario de la Academia de la Lengua sí incluía esta palabra en su edición de 1925, pero con un sentido diferente, que no corresponde al contexto de la novela: “Bimbalete: m. palo redondo, largo y rollizo, que se emplea para sostener tejados y para otros varios usos”.

Asimismo, González de Mendoza proporciona un caso de falta de comprensión lingüística en la traducción de *Los de abajo* al inglés, que apareció en 1929 en la editorial Brentano, bajo el título de *The Underdogs*. En cartas tanto a Azuela (en 1929) como a Ortiz de Montellano (en 1930), él no deja de elogiar esa traducción y a su artífice, Enrique Munguía Jr.; sin embargo, en ambas misivas cita un caso de traducción desviada, aunque reconoce que se trata de algo poco frecuente. El 28 de diciembre de 1930, Mendoza comenta a Ortiz de Montellano:

A este respecto señalaré en la traducción inglesa, que usted alaba merecidamente, un curioso *lapsus* de nuestro excelente amigo el licenciado Enrique Munguía, jr. Describiendo los incidentes de la toma de Zacatecas (II parte, cap. 1), uno de los vencedores dice: “Le dejé que acabara un cargador”. La versión inglesa (p. 120): “I let him kill a poor cargador”, convierte el cargador del arma con que se defiende el federal en “mecapelero”. Pero tales lunares son inherentes a toda obra humana (*apud* Azuela 2000: 298).

Pese al final tono condescendiente, sin duda la frase mal traducida al inglés es absurda, porque en el contexto donde aparece, un personaje anónimo está contando cómo un enemigo disparó contra él todo el cargador de su pistola, pero por fortuna no le atinó; es decir, se trataba de dos adversarios inmersos en una lucha mortal y no de dos compañeros confabulados para que uno de ellos ultimara a un modesto cargador de fardos.

A veces, el proceso de traducción puede incluso servir para aclarar el significado en español de alguna palabra. Entre las voces consultadas a Azuela está una que aparece, repetida, cuando Camila cuenta a la Pintada cómo se sentía después de que el Curro Cervantes se alejó del rancho donde ella vivía: “—[...] ¡Y aquella pinción!... ¡y aquella pinción!...” (1920: 88). La palabra “pinción” no es tan sólo “punción” o “comezón”, como se tendería a pensar, sino algo más fuerte, que explica por qué Camila, enamorada del Curro, abandona el hogar materno en cuanto éste se lo pide. A pregunta expresa de González de Mendoza,

el escritor responde el 29 de noviembre de 1929: “La interpretación que da usted a un localismo tan desconocido aun en el mismo México, «pinción», es rigurosamente precisa” (Azuela 1969: 69). Y aunque Beatrice Berler, la editora de la correspondencia de Azuela, no reproduce la carta de Mendoza, sí transcribe cómo definió éste la voz “pinción”: “Un mexicanismo popular que significa *preocupación*, y también *melancolía*, *pesadumbre moral*” (Berler *apud* Azuela 1969: 69). No obstante, el conocimiento del significado preciso de esa palabra no repercutió en la traducción, porque en el texto en francés la frase repetida por Camila se eliminó (de seguro porque hubiera requerido una nota a pie de página).

Las mencionadas traducciones de *Los de abajo*, primero al inglés (en 1929) y después al francés (en 1930), ambas en formato de libro, fomentaron la presencia de la novela en los más diversos ámbitos, entre otras razones, porque a partir de ellas se trasladó a muchas otras lenguas. Esta práctica cultural no resulta extraña en Hispanoamérica, donde es posible leer varias obras rusas del siglo XIX gracias a que primero fueron traducidas al francés, y de ahí pasaron al español. Ahora bien, asombra comprobar que, sin importar cómo haya resuelto cada traductor los desafíos lingüísticos del texto, *Los de abajo* ha sido reconocida como una gran novela en cualquiera de los idiomas a los que se ha vertido. Sin duda, Borges tenía razón al afirmar, en un ensayo de 1932 titulado “La supersticiosa ética del lector”, que “[...] el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del *Quijote* que los ansiosos artificios verbales del estilista” (Borges 1996: I, 204); es decir, cuando un texto literario contiene algo esencial sobre la condición humana, ninguna traducción podrá dañarlo de modo irreparable.

En fin, la riqueza verbal de *Los de abajo* es tan grande que merecería un libro dedicado a ella; ojalá para apreciarla sean suficientes los ejemplos aquí analizados. Aunque las comparaciones nunca son elegantes, a

veces ayudan a ubicar los temas en una perspectiva más amplia. En contraste con la búsqueda lingüística de Azuela, cabe mencionar la llamada literatura colonialista que, desde fines de la década de 1910, publicó el adalid de esta tendencia: Artemio de Valle Arizpe; su prosa, plena de arcaísmos verdaderos (es decir, palabras que no se conservan en ningún dialecto del español de México), exige al lector la consulta permanente del diccionario. Aunque ese método de escritura puede propiciar la ampliación del vocabulario del lector, necesaria para conocer textos de otras épocas, también entraña el riesgo de que éste se pierda al intentar hilar el argumento, además de que implica dificultades para suscitar su empatía por una lengua tan lejana.³⁶

Tal vez lo más sorprendente de *Los de abajo* sea que a más de un siglo de su difusión, esta novela sigue conservando una enorme vigencia desde muchas perspectivas, entre ellas, para empezar, la lingüística. Su importancia reside tanto en su excelente tratamiento ficcional del proceso revolucionario, sobre el cual ofrece una visión crítica, como en su trabajo artístico con la lengua viva de México, en particular la ligada al campo. A mi juicio, al construir su múltiple imagen de la Revolución, Azuela cubrió el amplio espectro de ésta descrito en *El luto humano*, obra de José Revueltas difundida en 1943. Al final de esta novela, se cita una supuesta incapacidad geográfica de Zapata, quien, al confundir un suceso de la Primera Guerra Mundial, habría creído que su enemigo Carranza estaba atacando Verdún; el narrador del texto declara: “Zapata

³⁶ Al rememorar en tercera persona su juvenil práctica creativa de textos sobre la Revolución a mediados de la década de 1910, Francisco Monterde declaró haber sufrido “desdén de críticos y lectores, por lo que abandonó la actualidad: la lucha civil sentida a distancia, y entró en el virreinalismo, con González Obregón y Silva y Aceves. Lo hizo así, por amor propio conocido en la infancia, que empezaba a desaparecer bajo los golpes de la piqueta demoledora; por anhelo reconstructivo, y no por afán exhumador de arcaicas voces, como lo harían, después, otros «colonialistas»” (Monterde 1969: 8). Es obvio que el “afán exhumador de arcaicas voces” alude a Valle Arizpe, con lo cual Monterde diferencia entre dos polos del colonialismo: el falso (o tan sólo lingüístico), encarnado por Valle Arizpe, y el auténtico, en el que militaron González Obregón, Silva y Aceves, y él mismo.

era del pueblo, del pueblo puro y eterno, en medio de una revolución salvaje y justa. Las gentes que no ignoraban lo que era Verdún, ignoraban, en cambio, todo lo demás. Lo ignoraban en absoluto. Y ahí las dejó la vida, de espaldas, vueltas contra todo aquello querido, tenebroso, alto, noble y siniestro que era la Revolución” (Revueltas 2014: 171). Pocas veces puede encontrarse, dentro o fuera de la literatura, una serie de adjetivos tan precisos (opuestos pero complementarios) para aludir a la Revolución: salvaje, justa, querida, tenebrosa, alta, noble y siniestra; una dilatada gama que cubre todos los profundos significados del movimiento armado, con sus virtudes, contradicciones y paradojas, tal como se percibe en *Los de abajo*.

BREVE CONCLUSIÓN

Como se describió en la nota de presentación de este ensayo, en 1951 Martín Luis Guzmán pugnó por la relativa autonomía de la ahora llamada Academia Mexicana de la Lengua, que en sus orígenes (1875) dependía de la Academia Española de la Lengua. Esta relativa emancipación eventualmente se completó (ahora hay una relación institucional entre pares); sin embargo, también debe decirse que, en sentido estricto, la autonomía fue conquistada poco a poco, durante varios siglos, por todos los usuarios de la lengua en México, quienes en su gran mayoría no suelen (o no pueden) recurrir a instancias normativas para establecer sus comunicaciones verbales cotidianas (para empezar, porque las realidades concretas que una lengua busca designar varían de un sitio a otro y cambian cotidianamente, por lo que resulta imposible que sean reguladas a plenitud, por suerte, pues eso inhibiría la creatividad espontánea).

Las cinco obras narrativas aquí estudiadas son una muestra del proceso, discontinuo y no ascendente, mediante el cual la lengua literaria usada en México adquirió sus tonos y léxico particulares, en el período de un siglo sustancial para la construcción de la nación moderna: 1816-1920. En mi opinión, resulta muy significativo que Luis G. Inclán, quien claramente no pertenecía al circuito de la cultura letrada, haya contribuido más a este proceso que alguien como Federico Gamboa, académico en el más puro sentido del término: durante cerca de dieciséis años fue director de la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la Española. Así, mientras el vocabulario de Inclán, en particular el de su novela *Astucia*, sirvió como rica fuente del léxico mexicano compilado a fines del siglo XIX por García Icazbalceta (que a su vez fue la base del *Diccionario de Mejicanismos* de Santamaría), en el

caso de *Santa*, la obra más emblemática de Gamboa, es más notable su tendencia casticista que su afán nacionalista (y aquí hablo de un mero nacionalismo verbal: en una obra de filiación literaria realista, como lo es su novela, los personajes contruidos por el autor deberían usar voces con un vivo registro mexicano). No obstante, Gamboa nos legó una novela atrevida en su tema, que sirvió para romper tabúes en su época, porque su protagonista ejercía la profesión de cuatro letras cuyo nombre era entonces imposible de asentar por escrito. Además, él forjó un texto netamente urbano, pese a que su heroína, Santa, proviene de Chimalistac, en aquel entonces un sitio más bien campirano, aledaño a la creciente Ciudad de México. Desde la particular perspectiva de mi libro, han sido más útiles los otros textos seleccionados; pero esto sólo es válido en ese punto, porque debe aceptarse que *Santa* constituye un documento invaluable para la representación literaria de la capital del país a fines del siglo XIX e inicios del XX (además, como ha reiterado la crítica, por ser una diatriba velada contra las condiciones del país bajo el régimen de Porfirio Díaz, pese a la ideología no sólo conservadora de Gamboa, sino francamente proclive a ese caudillo, a quien profesó simpatía sin límites, aun muchos años después de su muerte).

Ahora bien, aunque, en cierta medida, Gamboa difiere de la tradición literaria encarnada por Fernández de Lizardi, Inclán y Payno, quienes habían hurgado en la lengua viva de México para construir sus obras, asimismo debe reconocerse que en *Santa* se encuentran vestigios de una vertiente que no está en el horizonte crítico de este trabajo: el modernismo, que en el último cuarto del siglo XIX renovó la lengua española desde una perspectiva distinta, basada, *grosso modo*, no en la oralidad sino en el rescate, por medio de la escritura, de palabras caídas en desuso. A su modo, esto también implicó una diversificación de la lengua:

Una de las cualidades de la escritura modernista que más ha enfatizado la crítica es el enriquecimiento léxico que el modernismo produjo en el español de su época. Éste también fue otro punto de controversia entre

Martí y los filólogos hispánicos, la mayoría de los cuales todavía se hallaban enfrascados en el proyecto (iniciado por Bello) de forjarle una nueva gramática al castellano de España y América. Semejante proyecto fue típico de la filología clásica y de un primer momento de la filología moderna; pero ya para mediados del siglo XIX había sido dejado a un lado por los filólogos europeos, quienes se vieron más atraídos hacia los problemas de la gramática comparada y de la lingüística descriptiva [...] Martí defendió a todo trance la posición de que era necesario hurgar en el caudal del idioma para rescatar aquellas palabras que habían caído injustamente en el desuso (González 1983: 45).

La importancia de esta tendencia verbal repercutió incluso en la cultura popular, como se percibe en el máximo epígono del modernismo mexicano: Agustín Lara, en cuyas canciones concurre con eficiencia el típico vocabulario modernista.

En cambio, *Los de abajo*, de Azuela, retoma la tradición forjada por Fernández de Lizardi, Inclán y Payno. Esto fue posible gracias a que él abrevó en persona, como declaró en varias ocasiones, de la lengua que escuchó en sus andanzas como médico, sobre todo en sus correrías revolucionarias en la región ubicada entre Zacatecas y Jalisco. Después, claro está, desplegó la capacidad creativa necesaria para transfigurar esos registros vivos en literatura escrita. Algunos de sus primeros críticos rechazaron la lengua usada por sus personajes, por supuestamente elemental y rústica, además de incorrecta, desde una perspectiva gramatical; sin embargo, con el paso del tiempo se ha comprendido que ése es uno de los principales méritos de su novela, ya clásica en nuestra cultura y más allá de nuestras fronteras. Se podría decir que, en sus aspectos verbales, Azuela atisbó y realizó relativamente bien lo que décadas después llevaría a excelsas alturas literarias Rulfo, quien, según expresó José Emilio Pacheco en su “inventario” del 1 de enero de 1977, alcanzó un “pleno dominio artístico de esa trasposición del dialecto rural...” (Pacheco 2017: 227). Y con la expresión “pleno dominio artístico”, Pacheco

alude a la inigualable prosa narrativa de Rulfo, desconcertante porque sin dejar de ser rústica, llega a maravillosas cimas poéticas.

Todos nosotros, lectores de inicios del siglo XXI, reconocemos la entonación mexicana de muchas de las palabras usadas en sus novelas por estos escritores, difundidas en un largo período. Sin embargo, de seguro la lengua de Azuela nos suena más cercana que la de Fernández de Lizardi, de la cual nos separan ya dos siglos. Pero esta irrefutable cercanía puede inducir a errores de interpretación, como mostré en el especial caso de la palabra “mochos” en *Los de abajo*, que ninguna edición crítica ni ningún diccionario explica en su acepción pertinente (no “correcta”, sino pertinente para su argumento).¹ En cierta medida, ese tipo de problemas se generan por la costumbre de aislar una palabra para buscar su significado, sin reparar en que éste no es algo preestablecido, sino que se construye siempre dentro de un contexto (literario o no); y no sólo el de la obra misma, sino también el de la tradición cultural en que se inserta: por ejemplo, si acaso pude mostrar que, en esa novela, la palabra “mochos” alude más bien al corte de pelo de los soldados rasos del ejército federal (o quizá, aunque menos probable, a su gorra recortada), y no a individuos con una conducta religiosa “santurrón”, fue gracias a la revisión de todas las secuencias narrativas donde aparece la palabra en *Los de abajo*, así como al conocimiento de su uso en otras novelas del ciclo de la narrativa de la Revolución Mexicana. Azuela no creyó necesario explicar el término en su texto, porque escribió en un período en el que éste se podría comprender más inmediatamente; de hecho, tal vez ni siquiera fue consciente de que en ese vocablo hubiera

¹ La lengua siempre está en movimiento, pues sufre cambios permanentes, cuyo resultado es imposible de vislumbrar en el corto plazo. La labor de los diccionarios sería asimilable al mito de Sísifo, porque apenas elaboran el registro de una voz, anotando los potenciales significados de ella, cuando éstos ya están cambiando. La consulta de los diccionarios necesaria para escribir este ensayo concluyó en diciembre de 2018. De seguro, cuando este libro empiece a circular, varios de ellos ya habrán sido modificados (incluso sumando acepciones cuya ausencia yo he percibido, lo cual no indica insuficiencia de ninguna de las dos partes).

algo especial, como en general nos sucede a los usuarios de la lengua: acudimos a una palabra familiar para nosotros y sólo nos damos cuenta de su carácter especial cuando alguien más usa una voz diferente para el mismo concepto, o bien nos señala la singularidad de nuestro registro (en ocasiones, hasta con una insinuación clasista o discriminatoria).

Si bien mi objetivo central fue el análisis de distintos elementos verbales de estas cinco obras, también intenté (hasta donde mis capacidades me lo permitieron) el examen integral de algunos de sus aspectos literarios. Éstos se encuentran indisolublemente asociados a la formación de nuestra cultura nacional y a nuestra compleja historia, tanto del siglo XIX como de inicios del XX, desde el proceso de Independencia hasta la Revolución Mexicana, que tanto gravitan en nuestro presente (para bien y para mal).

En última instancia, lo sustancial es que, como espero haber mostrado, cada uno de estos cinco escritores emprendió como tarea “la maduración de la independencia intelectual y la realización de una expresión nacional y original” (Martínez 1955: 5). Por ello, pese a las diferencias de sus modelos estéticos y verbales, forman igualmente parte de una expresión nacional manifiesta por medio de la lengua y la literatura, dentro de un proceso que culminó con “la otra independencia mexicana” (como me gustaría llamarla), es decir, la lingüística, tan importante como la política (aunque, por lo general, esto no se perciba de inmediato). En sus obras se comprueba, sin duda, que una nación también se constituye por medio de la lengua hablada y escrita por su gente.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA 2000. *Índice de mexicanismos*. Academia Mexicana de la Lengua-FCE, México.
- AGUILAR MORA, Jorge 1990. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. Era, México.
- AGUILAR MORA, Jorge 2008. “Prólogo” a Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!* Era, México, pp. 9-41.
- ALBERDI, Juan Bautista 1886. *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), en *Obras completas*. La Tribuna Nacional, Buenos Aires, pp. 99-256.
- ALBERTI, Rafael 1988. *De un momento a otro* (1937-1938), ed. Luis García Montero. Aguilar, Madrid.
- ARANDA PAMPLONA, Hugo 1969. *Luis Inclán, “El desconocido”*. Ed. Manuel Quesada Brandi, Cuernavaca.
- AZUELA, Mariano 1920. *Los de abajo*. Tipografía Razaster, México.
- AZUELA, Mariano 1925. “¿Existe una literatura mexicana moderna?”. *El Universal Ilustrado*, 22 de enero, p. 31.
- AZUELA, Mariano 1927. *Los de abajo*. Ed. Biblos, Madrid.
- AZUELA, Mariano 1930. *Ceux d'en bas*, tr. J. y J. Maurin, pról. Valery Larbaud. Fourcade, París.
- AZUELA, Mariano 1932. *La luciérnaga*. Espasa-Calpe, Madrid.
- AZUELA, Mariano 1947. *Cien años de novela mexicana*. Botas, México.
- AZUELA, Mariano 1960. *Obras completas*, vol. III. Fondo de Cultura Económica, México.
- AZUELA, Mariano 1969. *Epistolario y archivo*, ed. Beatrice Berler. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- AZUELA, Mariano 1987. *Los de abajo*, ed. y notas Marta Portal. Cátedra-REI (*Letras Hispánicas*, 120), México.

- AZUELA, Mariano 1996. *Los de abajo*, 2a. ed., edición crítica coordinada por Jorge Ruffinelli. Fondo de Cultura Económica (*Archivos*, 5), México.
- AZUELA, Mariano 2000. *Correspondencia y otros documentos*, comp. Beatrice Berler, intr., ed. y notas Víctor Díaz Arciniega. FCE-UNAM, México.
- BELLO, Andrés 1993. “La agricultura de la zona tórrida” (1826), en *Antología esencial*, pról. y selec. José Ramos, notas Pedro Grases. Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 25-33.
- BORGES, Jorge Luis 1950. *Aspectos de la literatura gauchesca*. Ed. Número, Montevideo.
- BORGES, Jorge Luis 1996. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 4 vols.
- BRUMME, Jenny 2008: “Introducción”, en *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, ed. Jenny Brumme. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 7-14.
- BUÑUEL, Luis (director) y Óscar Dancingers (productor) 1950. *Los olvidados* [cinta cinematográfica]. Ultramar Films, México.
- CABRERA, Luis 1974. *Diccionario de aztequismos*. Oasis, México.
- CALVET, Louis-Jean 2001. *Tres espacios lingüísticos ante los desafíos de la mundialización*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Madrid.
- CASTRO LEAL, Antonio 1991. “Prólogo” a Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, 14ª. ed. Porrúa (“*Sean Cuantos...*”, 3), México, pp. vii-xii.
- CERVANTES, Miguel de 2016. *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas y Gonzalo Pontón, presentación Margit Frenk. Academia Mexicana de la Lengua, Ciudad de México.
- CHARTIER, Roger 2015. *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, tr. José Miguel Parra. Ed. Confluencias, Salamanca.
- COLÍN, Eduardo 1973. “*Los de abajo*”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., pp. 15 y 17.

- CÓRDOVA ABUNDIS, Patricia 2000. *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución Mexicana*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México.
- COVARRUBIAS, Sebastián de 1611. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Ed. Luis Sánchez, Madrid.
- CUÉLLAR, José Tomás de 2015. *Obras V. Narrativa V. Isolina la ex-figurante (Apuntes de un apuntador) (1871, 1891)*, ed. crítica, est. prel., notas e índices Ana Laura Zavala Díaz, con el apoyo de Fernando Ibarra Chávez, Claudia Janet Morales Ramírez, Jaime Velasco Estrada y Coral Velázquez Alvarado. Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 178), México.
- CUERVO, Rufino José 1947. “Carta a don Francisco Soto y Calvo” (1899), en *El castellano en América*, pról. Rodolfo W. Ragucci. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, pp. 31-36.
- DARÍO, Rubén 2015. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, ed., intr. y notas Francisco Fuster. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor 1989. *Querrela por la cultura “revolucionaria”, 1925*. Fondo de Cultura Económica, México.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio 2001. “Ágapes, almuerzos y «agachados» (Los paladares mexicanos en Payno)”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 327-337.
- EICHEVERRÍA, Esteban 1944. “Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837” (1846), en *Dogma socialista*, 2a. ed. Eds. Jackson, Buenos Aires, pp. 7-125.
- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo 1996. *Lexicón del Noreste de México*. ITESM-FCE, México.
- ESPINOSA ELORZA, Rosa María 2008. “Sobre el origen de algunos términos relacionados con la dirección. Un viaje por tierra, cielo y mar”, en *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, núm. 1, pp. 19-43.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, Joaquín 1982. *El Periquillo Sarniento*, pról., ed. y notas Felipe Reyes Palacios. UNAM, México, 2 t. [Edición original 1830-1831.]

- FERNÁNDEZ GORDILLO, Luz 2019. “Ideología en los diccionarios monolingües de la lengua española”, en *Voces de la lingüística mexicana contemporánea*, ed. Niktelol Palacios. El Colegio de México, Ciudad de México, pp. 97-133.
- FERRERAS, Juan Ignacio 1972. *La novela por entregas, 1849-1900*. Taurus, Madrid.
- FLORES RIVERA, Salvador 1998. *El cancionero de Chava Flores*. Ed. Ageleste, México.
- GABILONDO SOLER, Francisco 2001. *Canciones completas*. Clío, México.
- GAMBOA, Federico 1914. *La novela mexicana* (Conferencia leída en la “Librería General” el día 3 de enero de 1914). Eusebio Gómez de la Puente, Editor, México.
- GAMBOA, Federico 1994. *Impresiones y recuerdos* (1893), nota preliminar José Emilio Pacheco. Conaculta, México.
- GAMBOA, Federico 1995a. *Mi diario I (1892-1896)*, intr. José Emilio Pacheco. Conaculta, México.
- GAMBOA, Federico 1995b. *Mi diario II (1897-1900)*. Conaculta, México.
- GAMBOA, Federico 1996. *Mi diario VII (1922-1939)*. Conaculta, México.
- GAMBOA, Federico 2002. *Santa* (1903), ed. Javier Ordiz. Cátedra (*Letras Hispánicas*, 523), Madrid.
- GAMBOA, Francisco Javier 1986. “De la significación de algunas voces obscuras, usadas en los minerales de la Nueva España”, en *Comentarios a las ordenanzas de minas* (1761). Casa de Moneda de México, México, pp. 490-501.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín 1899. *Vocabulario de mexicanismos: comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos. Propónese además algunas adiciones y enmiendas a la última edición 12 del diccionario de la academia* (Obra póstuma publicada por su hijo Luis García Pimentel). La Europea, México.
- GIRON, Nicole 1994. “Manuel Payno: un liberal en tono menor”, *Historia Mexicana*, vol. XLIV, núm. 1, pp. 5-35.

- GLANTZ, Margo 2000. "Prólogo" a Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, ed. Manuel Sol. Conaculta, México, t. 1, pp. 9-19.
- GÓMEZ DE LA CORTINA, José Justo (Conde la Cortina) 1845. *Diccionario de sinónimos*. Imprenta de Vicente García Torres, México.
- GONZÁLEZ, Aníbal 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, Madrid.
- GONZÁLEZ, Aníbal 2005. "Santidad y abyección en *Santa*", en *Santa, Santa nuestra*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 111-124.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro 1951. *Trayectoria de la novela en México*. Botas, México.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos 1931. *Luis G. Inclán en la novela mexicana* (Discurso pronunciado el 21 de agosto de 1931, al ser recibido el autor como Individuo de Número por la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la Española). Cvltura, México.
- GUITARTE, Guillermo L. 1991. "Del español de España al español de veinte naciones: la integración de América al concepto de lengua española", en C. Hernández, G. de Granda y M. del C. Hoyos (editores), *El español de América: actas del III Congreso Internacional de El Español de América, Valladolid, 3 a 9 de julio de 1989*. Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Valladolid, t. I, pp. 65-86.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel 2018. *Obras XV. "Plato del día" (1893-1895)*, ed. crítica y est. prel. Belem Clark de Lara, índices B. Clark de Lara y Pamela Vicenteño Bravo. Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 180), México.
- GUZMÁN, Martín Luis 1984. *El águila y la serpiente*, en *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México, t. I.
- GUZMÁN, Martín Luis 1987. "Ángel de Campo", en *Crítica y autocrítica. La crítica literaria en México*, ed. Emmanuel Carballo, pról. Marco Antonio Campos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 26-27.

- HADATTY MORA, Yanna 2016. *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de "El Universal Ilustrado" (1922-1925)*. Universidad Nacional Autónoma de México-El Universal, México.
- HEATH, Shirley Brice 1986. *La política del lenguaje en México: de la Colonia a la nación*. Instituto Nacional Indigenista, México.
- HIGASHI, Alejandro 2013. *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*. UNAM-UAM, México.
- HOBBSAWM, Eric 2002. "Introducción: la invención de la tradición", en *La invención de la tradición*, eds. E. Hobsbawm y Terence Ranger, tr. Omar Rodríguez. Crítica, Barcelona, pp. 7-21.
- INCLÁN, Luis G. 2005. *Astucia. El jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la Rama (1865-1866)*, ed., intr. y notas Manuel Sol. Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica, México, 2 t.
- JIMÉNEZ, Víctor 2006. "Palabra llana y poesía en Rulfo", en *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*, coord. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda. Fundación Juan Rulfo, México, pp. 349-367.
- KANY, Charles E. 1970. *Sintaxis hispanoamericana*, versión española de Martín Blanco Álvarez. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos*, 136), Madrid.
- LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA 1960, selec., intr., pról. y vocabulario Antonio Castro Leal, 8ª. ed. Aguilar, México.
- LANGLE, Arturo 1966. *Vocabulario, apodos, seudónimos, sobrenombres y hemerografía de la Revolución*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- LARA, Luis Fernando (coordinador) 2016. *Diccionario del Español de México [DEM]*. El Colegio de México, México.
- LARA, Luis Fernando (2018). *El concepto de norma en lingüística* (1976), en *Obras I. Norma y normatividad*. El Colegio Nacional, Ciudad de México, pp. 1-148.
- LOMBARDO DE MIRAMÓN, Concepción 1980. *Memorias*, ed. y notas Felipe Teixidor. Porrúa, México.

- LÓPEZ DURAND, Mariana 2018. *El lenguaje como proyecto de nación. José Tomás de Cuéllar y la persecución del significado en "Baile y cochino... Novela de costumbres mexicanas" (1886)*. Tesis de Licenciatura, UNAM.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José 1945. "Prólogo" a *La parcela*, ed. y pról. Antonio Castro Leal. Porrúa (*Colección de Escritores Mexicanos*, 11), México, pp. 3-4.
- MAGDALENO, Mauricio 1973. "El mensaje de Mariano Azuela" (1937), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., pp. 58-62.
- MAGDALENO, Mauricio 2013. *El resplandor*, ed., est. prel. y notas Conrado J. Arranz. UNED, Madrid.
- MANCISIDOR, José 1957. "Mi deuda con Azuela", en *Suplemento Dominical de "El Nacional"*, 25 de agosto, p. 3.
- MARIANO AZUELA Y LA CRÍTICA MEXICANA 1973, pról. Francisco Monterde, 6a. ed. Sep-Setentas, México.
- MARTÍNEZ, José Luis 1955. *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo xix*. Imprenta Universitaria, México.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis 2005. "Génesis y recepción contemporánea de *Santa*: 1897-1904", en *Santa, Santa nuestra*, ed. cit., pp. 37-50.
- MEJÍA PRIETO, Jorge 1984. *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*. Panorama Editorial, México.
- MONSIVÁIS, Carlos 1979. "Micrós y el realismo literario en México", pról. a Ángel de Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba*. Promexa, México, pp. vii-xviii.
- MONSIVÁIS, Carlos 1998. "Manuel Payno, México, novela de folletín", en *Del fístol a la linterna*, coord. Margo Glantz. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 241-252.
- MONSIVÁIS, Carlos 2006. "Manuel Payno. México, novela de folletín", en *Las herencias ocultas de la reforma liberal del siglo xix*, 2a. ed. Debate, México, pp. 289-313.
- MONTERDE, Francisco 1969. *Páginas escogidas*. Costa-Amic, México.

- MONTERDE, Francisco 1973. "Existe una literatura mexicana viril" (1924), en Mariano Azuela y la crítica mexicana, ed. cit., pp. 11-15.
- MONTERROSO, Augusto 1990. "Leopoldo (sus trabajos)" (1959), en *"Obras completas" (y otros cuentos)*. Era, México, pp. 77-97.
- MONTES DE OCA Y OBREGÓN, Ignacio 1913. "Introducción", en José María Roa Bárcena, *Obras poéticas*. Imprenta de Ignacio Escalante, México, t. 1, pp. 5-169.
- MORENO DE ALBA, José 2003. *La lengua española en México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MUÑOZ, Rafael F. 2011. "Oro, caballo y hombre", en *Que me maten de una vez. Cuentos completos*, pról. Jorge Aguilar Mora. Era, México, pp. 268-274.
- OCAMPO, Melchor 1978. *Idiotismos hispano-mexicanos* (1844), en *Obras completas*. Eds. El Caballito, México, t. III, pp. 81-153.
- OLEA FRANCO, Rafael 2012. "La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LX, pp. 479-514.
- OLEA FRANCO, Rafael 2017. "De México para el mundo: *Los de abajo* en francés", en *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, Ciudad de México, pp. 81-104
- ORDIZ, Javier 2010. "Federico Gamboa, escritor del Porfiriato", en *Doscientos años de narrativa mexicana. I. Siglo xix*, ed. Rafael Olea Franco (con la colaboración de Pamela Vicenteño Bravo). El Colegio de México, México, pp. 319-337.
- PACHECO, José Emilio 1977. "Prólogo" a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*. Siglo XXI Editores, México, pp. 15-35.
- PACHECO, José Emilio 2017. *Inventario. Antología*, selec. Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas. Era-El Colegio Nacional-UAS-UNAM, México.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa 2005. "José Joaquín Fernández de Lizardi. Pionero e idealista", en *La república de las letras. Asomos a la*

- cultura escrita del México decimonónico*, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Universidad Nacional Autónoma de México (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), México, vol. III, pp. 37-51.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa 2010. “José Joaquín Fernández de Lizardi: vida desgraciada y obra patriótica”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. 1. Siglo XIX*, ed. Rafael Olea Franco, ed. cit., pp. 13-38.
- PAYNO, Manuel 1928. *Los bandidos de Río Frío*. Ed. Manuel León Sánchez, México, 2 t.
- PAYNO, Manuel 2000a. *Los bandidos de Río Frío*. Ed. Manuel Sol, pról. Margo Glantz. Conaculta, México, 2 t.
- PAYNO, Manuel 2000b. *El fistol del Diablo (1859-1860)*, pres. Boris Rosen Jélomer, pról. Aurelio de los Reyes. Conaculta, México, t. I.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón 2004. *Refranero mexicano*. Academia Mexicana de la Lengua-Fondo de Cultura Económica, México.
- PERUS, Françoise 2017. “*Los de abajo* de Mariano Azuela y «El Llano en llamas» de Juan Rulfo: alcances de un vínculo intertextual”, en *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, Ciudad de México, pp. 245-273.
- PIMENTEL, Francisco 1892. *Historia crítica de la poesía en México*, nueva edición corregida y muy aumentada. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México.
- PIMENTEL, Francisco 1903-1904. “Novelistas y oradores mexicanos”, en *Obras completas*. Económica, México, vol. 5, pp. 259-503.
- PIZARRO, Nicolás 2005. *Compendio de gramática de la lengua española, según se habla en México; escrito en verso con explicaciones en prosa*, en *Obras III. Textos literarios y lingüísticos*, ed. y notas Carlos Illades y Adriana Sandoval. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 311-391.
- PONIATOWSKA, Elena 1982. *El último guajolote*. SEP-Martín Casillas Editores, México.
- PORRAS CRUZ, Luis 1950. *La vida y la obra de Luis G. Inclán*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

- PRIETO, Guillermo 1906. *Memorias de mis tiempos: 1828 a 1840*. París-Librería de la Vda. de C. Bouret, México.
- RAMA, Ángel 1984. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hanover (USA).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus Diacrónico del Español [CORDE]*. Banco de datos en línea: <http://www.rae.es> [última consulta: 31 de agosto de 2018].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2001. *Diccionario de la Real Academia Española [DLE]*, 22a. ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- REVUELTAS, José 2014. *El luto humano* (1943), ed. crítica Antonio Cajero Vázquez. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- REYES NEVARES, Salvador 1952. *Rama de escritores y periodistas del PRI*. Partido Revolucionario Institucional, México.
- REYES PALACIOS, Felipe 1982. “Prólogo a José Joaquín Fernández de Lizardi”, en Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, ed. cit., vol. I, pp. vii-xxxviii.
- RIVERA, José P. 1904. “Borriones. Santa por Federico Gamboa”, en *Diario del Hogar*, 6 de marzo, p. 1.
- ROA BÁRCENA, José María 1862. *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa*. Ed. Agustín Masse-Librería Mexicana, México.
- ROBELO, Cecilio A. 1904. *Diccionario de aztequismos*. Edición del autor, Cuernavaca.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio 1994. “Profecía de Guatimoc”, en *Obras*, ed. facsimilar, pról. y notas Fernando Tola de Habich. Universidad Nacional Autónoma de México (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), México, t. I, pp. 117-132.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana 2012. “La inestabilidad de los géneros en el cambio de siglo y la lectura. Una polémica entre *El Nacional* y *El Monitor Republicano* a propósito de *La Rumba*, de Ángel de Campo”, en *Estar en el presente. Literatura y nación desde el Bicentenario*, eds. Enrique E. Cortez y Gwen Kirkpatrick. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 99-114.

- ROMERO, Mario Germán (ed.) 1980. *Epistolario de Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo y otros colombianos con Joaquín García Icazbalceta*, intr. Ignacio Bernal. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- ROSENBLAT, Ángel 1962. *El castellano de España y el castellano de América. Unidad y diferenciación*. Universidad Central de Venezuela (*Cuadernos del Instituto de Filología Andrés Bello*), Caracas.
- RUBIO, Darío 1940. *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*, 2ª ed. corregida y aumentada. Ed. A. P. Márquez, México, 2 t.
- RUFFINELLI, Jorge 1994. *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*. Eds. Coyoacán, México.
- RUFFINELLI, Jorge 1996a. “La recepción crítica de *Los de abajo*”, en Azuela, *Los de abajo*, ed. cit., pp. 231-259.
- RUFFINELLI, Jorge 1996b. “Nota filológica”, en Azuela, *Los de abajo*, ed. cit., pp. xxxv-xliii.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano 1899. *De mi cosecha. Estudios de crítica*. Imprenta de Ancira y Hno. A. Ochoa, Guadalajara.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano 1931. “Respuesta”, en González Peña, *Luis G. Inclán en la novela mexicana*, ed. cit., pp. 41-48.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano 1957. *Minucias del lenguaje*. Secretaría de Educación Pública, México.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano 1973. “Las obras del doctor Azuela” (1925), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., pp. 21-24.
- SÁNCHEZ, Francisco 2002. *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. Conaculta, México.
- SANTAMARÍA, Francisco J. 1974. *Diccionario de mejicanismos (1959)*, 2a. ed. Porrúa, México.
- SCHNEIDER, Luis Mario 1975. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SOBARZO, Horacio 1966. *Vocabulario sonorensé*. Porrúa, México.
- SOL, Manuel 2005. “Introducción”, en Inclán 2005, ed. cit., pp. 11-60.
- SOL, Manuel 2009. “La tradición impresa de *Los bandidos de Río frío*”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de*

- textos*, eds. Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. El Colegio de México-UNAM-UAM, México, pp. 93-104.
- SPELL, J. R. 1963: "A Textual Comparison of the First Four Editions of *El Periquillo Sarniento*", *Hispanic Review*, vol. 31 (2), pp. 134-147.
- STAPLES, Anne 2001. "*Los bandidos de Río Frío* como fuente primaria para la historia de México", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. cit., pp. 345-352.
- STEIN, Barbara y Stanley 1970. *La herencia colonial de América Latina*, tr. Alejandro Licona. Siglo XXI Editores, México.
- TABLADA, José Juan 1904. "*Santa*. Por Federico Gamboa", en *Revista Moderna*, febrero, pp. 417-419.
- TABLADA, José Juan 1971. *Obras. I. Poesía*, ed., pról. y notas Héctor Valdés. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- TABLADA, José Juan 1992, ed. Guillermo Sheridan. *Obras. IV. Diario (1900-1944)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- TAPIA ZÚÑIGA, Pedro 1996. *Cicerón y la translatoología según Hans Joseph Vermeer*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- THÉRENTY, Marie-Eve 2013. *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*, tr. Ana García Bergua. Instituto Mora, México.
- TORREJÓN, Alfredo 1991. "El castellano de América en el siglo XIX: creación de una nueva identidad lingüística", en C. Hernández, G. de Granda y M. del C. Hoyos (eds.). *El español de América*, ed. cit., t. 1, pp. 361-369.
- TORRI, Julio 1995. *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ULLOA, Berta 1994. "La lucha armada (1911-1920)", en *Historia general de México*, 4ª. ed. El Colegio de México, México, vol. 2, pp. 1073-1182.
- URQUIZO, Francisco L. 2005. *Tropa vieja* (1943), en *Obras escogidas*. INHERM-Gobierno de Coahuila-Asociación Francisco L. Urquizo-FCE, México, pp. 12-137.

- USETA, Jorge 1931. “Federico Gamboa (apuntes de crítica literaria)”, en *El Libro y el Pueblo*, mayo, núm. 3, pp. 8-10.
- VALENZUELA, Jesús E. 2001. *Mis recuerdos. Manojó de rimas*, pról., ed. y notas Vicente Quirarte. Conaculta, México.
- VALLE, José del 2000. “Lingüística histórica e historia cultural: notas sobre la polémica entre Rufino José Cuervo y Juan Valera”, en *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua*, eds. José del Valle y Luis Gabriel Stheeman. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. m., pp. 93-107.
- VALLE ARIZPE, Artemio de 1979. *El Canillitas* (1941), pról. Ignacio Trejo Fuentes. Promexa, México.
- VARELA MERINO, Elena 2009. *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, Madrid.
- VASCONCELOS, José 1920. “Bovarismo carranclán”, en *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*. Imprenta Murguía, México, pp. 67-76.
- VASCONCELOS, José 2000. *Ulises criollo*, (1935), ed. crítica coordinada por Claude Fell. Archivos-UNESCO (*Archivos*, 39), París.
- VELASCO VALDÉS, Miguel 1967. *Repertorio de voces populares en México*. Costa-Amic, México.
- VILLAURRUTIA, Xavier 1973. “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (1931), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., pp. 54-58.
- WESTPHAL, Olive 1944. *El lenguaje popular en las novelas de Mariano Azuela*. Tesis de Maestría, The University of Southern California.
- ZAID, Gabriel 1999. “Pepenadores de mexicanismos”, *Letras Libres*, núm. 5, pp. 20-23.

*La lengua literaria mexicana:
de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*
se terminó de imprimir en septiembre de 2019,
en los talleres de Druko International, S.A. de C.V.,
Calzada Chabacano 65, local F, col. Asturias,
Cauhtémoc, 06850, Ciudad de México.
Portada: Enedina Morales.
Tipografía y formación: Gabriela Ek
La edición estuvo al cuidado de Carlos Mapes
bajo la coordinación de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

Este libro desea examinar, desde la literatura, uno de los periodos notables del dilatado proceso de nuestra formación nacional: los usos literarios de la lengua, en el crucial lapso que va desde los inicios del siglo XIX hasta principios del XX, el cual coincide con la Independencia consumada y la Revolución; en gran medida, en esta etapa se forjó el México del siglo pasado, tanto en sus aspectos sociales como en los lingüísticos.

Las novelas analizadas (de Fernández de Lizardi, Inclán, Payno, Gamboa y Azuela) son una muestra representativa del paulatino proceso mediante el cual se formó una lengua que ahora podemos denominar “mexicana”. Como la lengua literaria aparece siempre dentro de una particular estructura artística, también ha sido necesario referirse a los rasgos de los narradores y de los personajes. Pese a las diferencias de los modelos estéticos y verbales de estos autores, sus libros forman igualmente parte de una expresión nacional que se manifestó por medio de la lengua y la literatura, dentro de un proceso que culminó con lo que aquí se denomina “la otra independencia mexicana”, es decir, la lingüística, tan importante como la política. En estas obras se comprueba, sin duda, que una nación también es la lengua hablada y escrita por su gente.

ISBN: 978-607-628-923-5

