



Hipertexto 5
Invierno 2007
pp. 74-86

**El tópico *ciudad vs. campo*
en dos novelas realistas mexicanas**

Yliana Rodríguez González
El Colegio de México

[Hipertexto](#)

En este trabajo¹ quiero caracterizar un tópico claramente compartido por el realismo mexicano: ciudad vs. campo, en dos novelas representativas de esta corriente hacia el final del siglo XIX. En la primera parte me dedicaré a rastrear el *topos* en las *Novelas mexicanas*, escritas entre 1887 y 1888 por Emilio Rabasa², en la segunda parte lo trataré en *La parcela*, de 1898, escrita por José López Portillo; si bien en ella analizaré el tópico, también señalaré una particularidad del texto: la presencia de la arcadia como un tercer elemento que contamina la dicotomía clásica (y la enriquece, paradójicamente, a nivel interpretativo). La novela mexicana del período ha sido leída con atención por algunos críticos, no tantos como quisiéramos: Azuela 1947, González 1951, Warner 1953, Alegría 1966, Brushwood 1966, Ramos 1979, Franco 1990, Navarro 1992, y, más recientemente, Prendes 2003, entre otros. Sin embargo, con respecto al tema que trato, poca, si no nula bibliografía dedicada en específico a la producción nacional, encuentro ahora. No puedo ignorar, desde luego, la aparición de dos textos relativamente recientes que abordan el tema, aunque lo hagan desde la perspectiva de la novela española (Rodgers 2001 y

¹ El estudio que ofrezco ahora forma parte del segundo capítulo mi tesis doctoral, todavía en elaboración, *El tópico en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, del que me aprovecho para estructurar ahora una reflexión sobre este tema compartido.

² Las *Novelas mexicanas* están formadas por cuatro novelas: *La bola* y *La gran ciencia*, de 1887, y *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, de 1888. Debido a que los temas en la tetralogía que ahora analizaré tienen un desarrollo y una consecuencia en el total de las novelas de la serie, las consideraré una unidad. Para los estudiosos que se han acercado a la obra de Rabasa, es posible identificar un tema central en la tetralogía: la vida pública de México (cf. Brushwood 1966: 230-231), de modo que su estudio como una sola obra no es sólo posible sino deseable.

Vicente Herrero 2003). El primero se interesa por el tema en algunas novelas de Pérez Galdós, el segundo, en el nacimiento del *topos* en la primera mitad del siglo XIX español; ambos trabajos, empero, son utilísimos para la elaboración de esta misma historia –en este trabajo apenas incipiente–, desde la novela mexicana hacia el final del siglo XIX.

El tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, retomado por el realismo del siglo XIX, adquiere nueva cara. La escena pastoril ha desaparecido y, probablemente, aunque no de manera total, como veremos, también lo ha hecho un grado de idealización en extremo marcado. Para los novelistas del siglo XIX, el periplo que lleva a los personajes transgresores³ del pueblo a la ciudad, el posterior desengaño que sufren en la metrópoli –representada por el vicio, la corrupción y los lujos innecesarios–, y la vuelta al lugar de origen, se convirtió en el tema central desde el que se desarrollaron el resto de los temas, nada extraño para una literatura cuyo afán ejemplificador *ad contrarium*⁴ era indispensable, definitorio⁵.

El pueblo, San Martín de la Piedra, donde comienza la novela que trato ahora, está completamente tipificado: arroyuelos, vegetación en abundancia, un jefe político, un cura, los indígenas. Juan Quiñones, el protagoniosta, viaja a la capital del Estado, y luego a la capital del país movido por una idea que nace en la primera novela de la serie: casarse con Remedios, la heroína. Para cumplir este objetivo, Quiñones debe “valer más”; el tío de Remedios, su guardián y antagonista de Quiñones, Mateo Cabezudo, lo exige: “aquel reproche a mi poco valer y a mi inferior posición con respecto a Remedios fue un bofetón que no olvidé nunca, y algo como un acicate clavado en mis carnes para impulsarme hacia arriba”⁶.

³En relación con esta idea, conviene citar lo que D. A. Millers sostiene con respecto a los mecanismos de la escritura realista, que supone cómplice de un “modelo de supervisión omnisciente de la población”. Los tres procedimientos que, a decir de Millers, usó el realismo y que revelaban un afán de vigilancia social son: “el uso de un narrador omnisciente cuya visión infalible era capaz de penetrar incluso los intersticios más íntimos de la subjetividad [que no sucede en Rabasa por tratarse de un texto relatado en primera persona]; la aplicación de tipologías normalizadoras para clasificar personajes sociales [que, veremos adelante, se cumple, por lo menos, con Remedios y la madre de Juan]; y el desarrollo de argumentos ejemplificadores en los que se narraba la historia de un deseo transgresivo [que en la novela de Rabasa se traduce al deseo de Juan por valer algo para casarse con Remedios]” (*The novel and the police*, University of California Press, Berkeley, 1988, citado por Nouzeilles 2000: 80).

⁴La idea de encarnar un ejemplo didáctico, de la que se infiere el concepto de lectura provechosa, natural para la novela realista, la ofrece Nouzeilles 2000: 84.

⁵Recordemos lo que Josef Gómez Herмосilla (humanista ortodoxo, profesor de teología, griego y retórica, que con su *Arte de hablar en prosa y verso* tuvo enorme influencia en los escritores mexicanos del final del siglo XIX), sugería a los autores de historias ficticias: “La moralidad que resulta del éxito o desenlace, es el centro al cual deben venir a parar todos los sucesos por divergentes que parezcan; como que no deben ser inventados sino para conducir al héroe a aquella situación de abatimiento o de triunfo, de dicha o de infortunio, de la cual resulta la lección que el autor se propone dar a los hombres” (1943: 370).

⁶*La bola*, p. 165. Cito por la edición de Porrúa en dos tomos: *La bola y La gran ciencia. El cuarto poder y Moneda falsa* (México, 1991, con prólogo de Antonio Acevedo Escobedo). Usaré

Con respecto a la imagen de la ciudad, algunas ideas muy comunes se apuntan en la novela, todas ellas, por supuesto, negativas: “en las grandes ciudades, como en nuestra capital, la apariencia es mucho cuento y más de la mitad del negocio” (*Lgc*, p. 177). Todo conspira en la ciudad, según el protagonista, para malear sus sentimientos. De su pueblo heredó un corazón honrado y puro, de modo que el daño no es irremediable (aunque, a la distancia, el narrador sabe que las heridas dejaron cicatrices; cf. *Lgc*, p. 293). Siempre hay, de su parte, buena fe y candor, valores naturales del provinciano; las malas intenciones de los otros, los habitantes de la ciudad, lo obligan a actuar de mala manera.

El motor que lo impulsa, pues, es alcanzar el amor de Remedios, una vez perdido éste, o por lo menos inseguro (aparente perjuicio que funciona como un proceso gradual en la tetralogía), Quiñones se siente expulsado del paraíso (del orden y el sentido) y empujado a abrazar el infierno, el demonio y la carne: “en ellos creía ver un refugio contra la adversidad, y aun algo como un desquite de mi mala fortuna” (*Ecp*, p. 97); se trata ahora de un deseo voluntario que busca la venganza contra un mundo desfavorable.

Hay que señalar que el tema se une a las disquisiciones que, con respecto al periodismo, Rabasa elabora a lo largo de la tetralogía, pero, en particular, en *El cuarto poder*. Hay una burla vedada, una verdad que se dice sin decirla, y la voz de una conciencia cruda y cruel encarnada en un personaje secundario cuya acción es estratégica, Pepe Rojo, amigo de Quiñones. Con “Un buen consejo”, título del capítulo en que inician las aventuras en la prensa de Juan Quiñones, Rabasa echa a andar la vida de un personaje que va de desgracia en desgracia hasta terminar con un capítulo cuyo encabezado es, ciertamente, reporteril: “A última hora”, donde nos enteramos que Quiñones ha optado por la muerte por encierro, aunque sin condenarse al silencio: las novelas que leemos son obra suya en la vejez. El periodismo que ejerce Quiñones en la capital es un oficio no del todo positivo, pero a la hora de reflexionar sobre su vocación, Juan se convence de que no hay necesidad de conocimiento y esfuerzo, él quiere alcanzar el éxito sin demostrar méritos.

La historia de Quiñones, en la prensa y fuera de ella, está plagada de desaciertos debidos a su natural ingenuidad; la muerte de sus seres queridos y el retorno al pueblo son la condena que paga por ellos. Como periodista, recibe la expiación de su infamia, pues el mal que provocan sus artículos acaba por afectarlo de manera fatal. Rabasa es sumamente crítico con la prensa, aunque con disimulo, y opta por rematar trágicamente su narración, si bien con un tono tal de humor que el drama queda en crítica aguda y sutil. Parece que el tema del periodismo en la literatura de este momento tiene siempre consecuencias funestas.

Tanto Quiñones como Cabezudo están unidos, al final de la novela, en el fracaso: “ante su demostrada incapacidad para sobrevivir en un ambiente que no es el suyo. Ambos son provincianos que reconocen el poder corruptor de la capital y deciden volver a la quietud idílica de la provincia mexicana” (Ramos

las siguientes siglas, para cada novela de la serie: *Lb*, *Lgc*, *Ecp*, y *Mf*, respectivamente, seguidas de número de página entre paréntesis.

1979: xxvii). Y aunque en algún punto los críticos nieguen la voluntad del narrador por presentar al pueblo como un espacio idílico, es cierto que hay pasajes donde esto es un hecho claro. Cuando Remedios y Juan logran hablar antes de la irrupción de Jacinta, Remedios comunica a Juan que su deseo es volver al pueblo “de costumbres sobrias y rudas; [a] su pobre Juan, tímido, ignorante y humilde, pero ajeno a las violentas pasiones de la ciudad, lleno de amor puro, franco y descuidado” (*Ecp*, p. 171). El paraíso planteado aquí está expuesto en términos francamente simples: pureza, rudeza, timidez, ignorancia, humildad, son todas características tópicas del tema del paraíso perdido realista, propuesto más que como un sitio en la geografía, como el lugar de la memoria donde se desarrolla la infancia, una imagen que comparten⁷ porque su origen es el mismo.

Sin duda, la intención es reafirmar los valores tradicionales encarnados en el estereotipo porque la novela está inscrita en un ambiente literario impregnado de afán moralizador⁸. Es una literatura que se enfrenta a una sociedad nueva: “Los personajes rescatan los valores de una moral tradicional, de una vida provinciana que se apoya en la tradición y la reiterada afirmación de que es en este tipo de vida y de valores en donde radica la regeneración de la sociedad mexicana” (Ramos 1979: xxviii). El fracaso del movimiento de estos personajes está anunciado desde un principio en su origen, su raza o su contexto social (muy a la manera de Taine, y, por lo tanto, de Zola)⁹. Lo que habría que precisar es si esta fatalidad tiene relación con el origen de los personajes en un espacio extraño, si su naturaleza “pura” de provinciano en la ciudad los obliga a la derrota. El propio personaje lo supone durante un arranque de franqueza de borrachera: sus ideas de muchacho de pueblo le han amargado la vida y privado de placeres; Juan promete a sus amigos, ante la nueva libertad a que lo empujan sus desatinos, abandonar los escrúpulos de hombre de provincia (*Mf*, p. 277).

Este periplo, del pueblo a la ciudad y de la ciudad al pueblo, no es, para José Luis Martínez, una parábola que nos llame al retorno a los orígenes¹⁰. El movimiento en principio fue obligado por “la bola”, de modo que la ambición que empuja a Juan más tarde a la ciudad es resultado de la violencia con la que “la bola” trastrocó el sistema de vida de los protagonistas. El héroe “siente que el

⁷Esto es muy claro cuando, más adelante, Felicia, Remedios y Juan recuerdan con nostalgia el pueblo: “Parecía que recorriamos los lugares de nuestra infancia” (la evocación completa dibuja un cuadro típico muy repetido en los relatos realistas, véase *Ecp*, pp. 175-176).

⁸Jean Franco habla de este fenómeno, general en toda Hispanoamérica en el momento, pero particularmente significativo en México: “el mensaje moral es siempre predominante... entre los novelistas mexicanos... la ley, el orden, el civismo y las virtudes de la clase media se muestran siempre como superiores al personalismo y al desorden” (1990: 103).

⁹Para Fernando Alegría se trata de un proceso histórico cuyo curso está definido de antemano (1966: 92).

¹⁰Dice más: “su lección es amarga y negativa: los horrores de “la bola”, la corrupción de la política y el periodismo, los peligros de la ciudad” (Martínez 1993: 311).

ambiente de «la bola» va disminuyendo la integridad y la energía de su juicio moral” (Navarro 1992: 67)¹¹, y lo dice: “Lo malo predominaba en mí, y sucedía que al encontrarme en el encendido elemento de las pasiones de la bola, inconscientemente me transformaba, nivelándose mi temperatura con la del aire que respiraba” (*Lb*, p. 137). Hay que tomar en cuenta el matiz que Martínez brinda porque enriquece la interpretación del tópico. La novela, lejos de proponer el origen como paraíso¹², y siguiendo su tono de desencanto, pone el acento en las experiencias vividas antes de volver. El desenlace es abrupto y apenas una clave que funciona como “moraleja”¹³, pero revela una idea muy extendida entre los novelistas del momento: los personajes son y deben ser del lugar al que pertenecen, a pesar suyo. La inadaptación fatal de los seres que quebrantan el orden y se ponen a prueba revela una estructura común en el relato realista, que tiene afinidad directa con los elementos espaciales: esta armazón se explica en tres momentos de ritmo circular: cierre-apertura-cierre¹⁴; estructura que, trasladada a los términos de la novela rabasiana, se podría proponer como inocencia-libertad-clausura (o, en términos de estados del espíritu, pureza-corrupción-redención). No es exagerado corresponder esta disposición con la que Antonio Candido define como esquema inmemorial del mundo cerrado: estado inicial de equilibrio que la transgresión rompe, privaciones, peripecias que ponen a prueba a los participantes, y desenlace de las pruebas decisivas para alcanzar el restablecimiento del estado inicial¹⁵. El personaje adquiere conocimiento en esta odisea y, parangonando su periplo con el camino del héroe (separación-iniciación-retorno)¹⁶, hereda los saberes de su experiencia por medio de la escritura.

Quiñones, para concluir, sostiene justamente que las pasiones desordenadas llevaron a Cabezudo, y a sí mismo, a un mundo que no era para ellos, donde estaban condenados a cometer gran cantidad de desaciertos (*Mf*, p. 394). Aunque sabemos que las parábolas de este estilo se repiten una y otra vez en la narrativa realista, y que el origen, en este caso, no se describe en tonos

¹¹Y añade: Quiñones participa en el desorden, da rienda suelta a sus pasiones sin propósito definido siguiendo los mecanismos de “la bola”. El ambiente inculto es caldo de cultivo para la degradación moral de la sociedad (cf. *loc. cit.*)

¹²Aunque en algún punto lo hace, porque al evocar sus amores con Remedios, su sentimiento es tranquilo, sin sobresaltos ni interés de drama, y ella y él son humildes y sencillos enamorados de pueblo (*Ecp*, p. 128).

¹³Donde se unen, como observa J. L. Martínez, paz y melancolía (*op. cit.*, p. 311). El personaje vive, en este capítulo final, menos acción en las revueltas e, instalado en la pasividad, recuerda con nostalgia el amor-motor que, literalmente, murió.

¹⁴Para esta idea de ritmo espacial consúltese Candido 1995: 58-60.

¹⁵Cf. Candido 1995: 59-60. Conviene recordar que el estado inicial no se puede recuperar; se vuelve a él, necesariamente transformado.

¹⁶Lay propone esta estructura mítica como correlato estructural de las *Novelas mexicanas* para probar la unidad de la obra (1981: 143-145).

amables; la esencia que representa ese espacio es ejemplar, eterna. La procedencia en ambos personajes está representada por ideas diversas sobre un mismo espacio: en uno, el de Cabezudo, por “el modesto ambiente de donde salió”; en el de Quiñones, por “la conciencia del bien” (Navarro 1992: 67). Pero también revela otros asuntos importantes. Con respecto a la escritura, se hace la distinción entre la que nace en el espacio íntimo y la que producen las salas de redacción donde vivió su debacle; la literatura viene, como hemos visto, de la experiencia¹⁷; es, además, para su beneficio, instrumento de contrición. En las conclusiones, Juan, viejo, ha reflexionado gracias al repaso de su vida, su escritura es consecuencia del tiempo, de la actualización de los sucesos que le hicieron daño en el pasado y de los que se duele de nuevo. Con su congoja revivida en la clausura, Quiñones quiere reparar sus antiguas ofensas.

En *La parcela* no hay propiamente, como en la mayor parte de las novelas del período, un protagonista cuyo proceso de aprendizaje derive de un viaje del pueblo a la ciudad, ni contaminación en ella ni regreso del personaje, aleccionado o rendido al fracaso, ni redención. Si bien se dice que Gonzalo estudió cuatro años en la ciudad para volver como un “ranchero ilustrado” –del modo que su padre quiso–, ese viaje poco o nada hizo a su espíritu, que siguió siendo el mismo, lleno de bondad, pureza y amor por Ramona y por su padre. La capital representa para Gonzalo el estudio, y el estudio es, en la novela, el motor que impulsa la virtud. En contraste, a Miguel Díaz se le describe como hombre ignorante, susceptible, por ello, de caer en los pecados de la envidia y la soberbia: “Callado, era verdaderamente majestuoso; pero visto por su parte psíquica, era un pobre hombre, que no alcanzaba más allá de sus narices... Teniendo el instinto de su pesadez intelectual, habíase vuelto falso y desconfiado” (p. 20). En este caso, el determinismo viene, paradójicamente, de un acto voluntario de mejoramiento personal, al que López Portillo apuesta para la regeneración de la nueva sociedad mexicana, y en cuya base está, como vemos, la educación moderada¹⁸.

La ciudad en *La parcela* no es, pues, del todo mala, si se aprovecha lo que de bueno tiene, así como el campo no es del todo bueno si viviendo en él uno se condena a encerrarse en el “estrecho círculo de [sus] horizontes” (p. 4).

¹⁷Algunos críticos (González 1951: 65 y Lay 1981: 149-150) han debatido si, por el capítulo final se puede colegir que la novela es, al fin, una narración de autoexperiencias, un tratado de moral legado a la hija para su aprendizaje (muy al estilo de Lizardi o herencia mítica de conocimiento). Lo que se sabe, por la novela, es que el protagonista finge escribir un ensayo sobre agricultura en tierra caliente porque la hija abomina de las letras (que minan la salud de su anciano padre). El protagonista no dice nunca de manera explícita que su texto haya sido redactado con esa intención, pero hay pocas cosas en la novela dichas de ese modo. Dice que “a fuer de historiador y pecador contrito, he de apurar el recuerdo y he de escribir lo que quisiera más bien olvidar” (*Lgc*, p. 259); Quiñones se ha impuesto el castigo de escribir su historia como un modo de expiar culpas. El encierro es otro camino voluntario para saldar esa deuda. De su hija se sabe que desea heredarle bienes suficientes, lo mismo que hizo Cabezudo; ya su madre le ha heredado virtud y bondad, dice: “No se necesita más para ser feliz” (*Lgc*, p. 395).

¹⁸No en balde acusa de primitivo y casi feroz el amor de los campesinos al suelo, a la madre tierra (véase López Portillo 1993: 2).

El anhelo de López Portillo es alcanzar un justo medio¹⁹ en todos los aspectos de la vida, lo mismo en la educación formal como en la rústica, y así lo expresa cuando describe a Gonzalo: “El caso era que, mediante esta educación armónica de alma y cuerpo, daba gusto de ver a Gonzalo tan lúcido y despierto en la conversación, como en el escritorio; así en el campo, como frente a los motores y calderas del ingenio” (p. 29). Este principio puede muy bien corresponderse con aquel otro que el López Portillo teórico propone al exponer los objetivos de la novela mexicana y delinear, de paso, su poética: alcanzar un equilibrio entre la expresión de lo nacional y la corrección literaria, entre la creación de una obra de arte y la fidelidad en el retrato del mundo que describe²⁰. Esto sucede, asimismo, con respecto al uso de los tópicos en la novela: conviene aplicar un matiz que impida llevarlos a un extremo que pueda resultar molesto al lector.

El elemento corruptor que generalmente viene de la ciudad en *La parcela* nace, por el contrario, del mismo pueblo, en la persona de Crisanto Jaramillo, abogado vecino de Citla y, por medio suyo, de Enrique Camposorio, juez favorable a su causa y que vive en la capital del Estado. Notemos, por lo pronto, que el elemento corruptor infecta a Camposorio en el extranjero –para ser más precisos, en París, donde adquiere la aborrecida enfermedad del “extranjerismo”–, y no en la capital, a donde viaja para desempeñarse como diputado. La crítica a Camposorio viene más del poco provecho que hizo de su estadía en el extranjero que de su experiencia foránea: “No trajo don Enrique de allende el océano conocimientos sobresalientes, ni maneras distinguidas, ni hábito de trabajar, ni cosa alguna de las que se aprecian en toda sociedad bien ordenada; sino superficiales nociones sobre muchas cosas, modales audaces e impertinentes y, sobre todo, un afán de placeres nunca disimulado ni satisfecho” (p. 210). Como consecuencia de su nulo talento y sus cortas luces, Enrique desarrolló un desprecio profundo a todo lo suyo al grado de creer que “saliendo de París, nada valía nada... Por lo que hacía a México, era a sus ojos un país bárbaro y atrasado, donde no se podía vivir” (p. 212). Dado que la novela está construida con base en antinomias, Enrique Camposorio debe tener un contrario que obligue a evitar juicios generalizadores –que el narrador ataca por su grado de irreflexión, pero que contradictoriamente cultiva con sus sentencias– relacionados con las circunstancias que se relatan. Luis Medina representa la

¹⁹Vale la pena hacer un apunte al respecto. La medianía o justo medio es un término acuñado por Aristóteles que sólo se aplica a la virtud ética o moral “porque únicamente ésta concierne a pasiones o acciones susceptibles de exceso o defecto” (Abbagnano 1983: s.v. “medianía”). Aquí cabe, pues, sin problema.

²⁰Recordemos que en el “Prólogo” a *La parcela*, López Portillo afirma ser de los que admiten transacciones con respecto a la idea de si México debería tener o no una literatura especial. Dice más: “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... 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” (1993: 3).

antítesis de Enrique. Hijo de Agapito Medina –hacendado éste de origen español–, hizo sus estudios en España, de donde volvió a Citala a los dieciocho años. De su estadía en España le quedó sólo el ceceo y excelentes modales: “Por sus modales bondadosos y sencillos, hubiérase creído que jamás había salido del lugar; sólo su pronunciación silbante y correcta, al uso de Castilla, recordaba que había pasado largos años fuera, no sólo de Citala, sino de la República” (p. 54). Advirtamos, además, que Luis está enamorado de Ramona y ella lo rechaza en favor de Gonzalo –de quien es amigo leal–; lo mismo que Chole rechaza a Enrique para casarse con Estebanito –el enamorado local, poco agraciado. Ambas situaciones análogas agregan un elemento más al análisis. No representan, como podría pensarse desde una lectura fácil, un rechazo a lo foráneo y extraño como principio (muy habitual, por cierto), pero sí a lo deslumbrante y falso, en el caso de Chole, y a lo no amado²¹, en el de Ramona. Hay una insistencia permanente en la novela en subrayar individualidades, en señalar particularidades que den tono a ciertos tópicos para invalidarlos, pero los ejemplos que López Portillo ofrece están siempre tan en las antípodas, y son extremos a tal punto intocables, que es imposible imaginar un justo medio.

La ciudad en *La parcela* es entonces apenas un escenario que aparece sólo por virtud del pleito legal y lo hace indirectamente: en ella, gracias a que los manejos corruptos del pueblo no prosperan, el caso se resuelve a favor de Ruiz. La antítesis del campo no es, en *La parcela*, la ciudad ni lo que en ella se experimenta, lo cual genera, en el tópico, una contradicción evidente. En realidad, la metrópoli representa un espacio neutral en el que, paradójicamente, los individuos tienen un peso significativo. Son los personajes, y no los espacios, los que dan sentido al lugar que habitan; idea que parece contradecir a la propuesta con respecto a la arcadia que expondré adelante. Aunque en la aparente utopía rural que describe López Portillo los habitantes son reflejo del lugar al que pertenecen –razón por la cual están condenados a habitar esos espacios–, en la ciudad sucede lo contrario porque ésta, en la novela, carece de identidad, es un espacio incorpóreo e intangible al que sólo se alude, pero del que no hay experiencia directa²². En *La parcela*, el tópico del campo vs. ciudad

²¹A pesar de ser Luis un hombre descrito en los mejores términos, de belleza casi tópica (bueno, buen mozo, inteligente, leal, educado en el extranjero), es Gonzalo, un joven mestizo de raza pura (la antítesis del tópico) el elegido por la protagonista femenina. Una vez más la consecuencia lógica no opera en la novela, pues aunque se asienta que ambos eran “Hermosos, ricos, buenos; en todo armonizaban; parecían haber sido creados por la naturaleza para acompañarse en la peregrinación de la vida” (p. 283), se sabe que no están destinados a amarse.

²²La ciudad fue, para los defensores del individualismo, un espacio de disolución de la identidad. Esta es la razón por la que se vive desde la subjetividad “sin establecer una relación real con ella” (Salvador Jofre 2002: 18). En tanto que la ciudad se impone como “hecho «necesario» objetivo, poco a poco penetra, como «necesidad subjetiva» ahora, en el inconsciente colectivo” (*loc. cit.*). Es verdad que el crítico se refiere explícitamente a la escritura modernista, pero creo que atiende, de algún modo también, a la escritura “pastoral” y “contrapastoral” que planteara Marshall Bermann, y que media entre el canto a la modernización y sus grandezas y la censura a sus miserias, donde la actitud de López Portillo encaja bien (2001).

existe sólo como sustento de la existencia de un espacio ideal impoluto (la hacienda de don Pedro en Citlala), y los peligros que lo acechan vienen más de la ignorancia de los seres que lo habitan, que de la experiencia urbana propiamente dicha. Sin embargo el tópico existe, porque existe el espacio modelo, y existe sobre todo porque se trata de una novela soportada por contrarios.

Si bien López Portillo es ortodoxo en la forma y, en apariencia, deseoso de experimentar en el fondo, como autor insiste en un mensaje único, conservador a pesar suyo, y compartido con la mayoría de sus colegas: la urgencia de mantener un orden, establecido por la tradición, y la alerta ante los múltiples peligros que acechan este deseo.

Esta novela no considera la experiencia urbana, pero lo mismo anuncia los peligros que pueden desestabilizar la convivencia social concertada²³. De este modo, la vieja idea del bien común²⁴ por encima de la felicidad individual tiene, en *La parcela*, un gran peso y explica la aparente paradoja entre la ausencia de un yo interno y la experiencia pastoral y la posibilidad de elección (y, por tanto, un peso mayor del yo interno), por parte del individuo en la experiencia urbana. La vida rural provee al sujeto de identidad, compartida por todos los que con él conviven, y esta identidad, si es sólida, soporta la experiencia urbana –donde podría disolverse–, y vuelve fortalecida (con educación formal y horizontes amplios) a sostener el orden como sistema que permite la convivencia pacífica en su comunidad. El tópico no se cumple como tal, pues hay en López Portillo un carácter más de reconciliación que de pugna.

La polémica desatada en torno a si López-Portillo propuso la existencia de un espacio utópico en un pueblo mexicano –lugar cercano a la idea de arcadia–, porque creía en él; si, al contrario, se trató de una descripción originada en el deseo de concebir una obra artística, verbalizando para la literatura un espacio físico acaso real, o si bien, voluntariamente, idealizó el espacio rural para atenuar una crítica que no fue directa, ha dado buen alimento para la discusión en torno al uso que López Portillo hizo del tópico del espacio ideal. Manuel Prendes opina que López Portillo ofreció a sus lectores una visión positiva, “casi idílica, de la tradicional organización del patriarcado nacional” (2003: 305). Lo cierto es que este tópico se relaciona con el del campo vs. ciudad en la medida en la que constituye, en principio, uno de los polos de esta dicotomía.

La literatura pastoril, e incluso la picaresca, hicieron uso de este tema que permeó buena parte de la tradición literaria hispánica. La idea de arcadia sugiere quizás, contra el objetivo realista, no una copia fiel de la realidad sino una creación que vive “fuera de la historia” y en consecuencia “fuera del tiempo”, un retrato del alma del espacio²⁵, algo intangible. Cuando en el cap. 13 se describe

²³A este respecto reconozcamos que López Portillo “contempla más el resultado social de las acciones de sus personajes y las consecuencias morales que para la comunidad tienen, que los motivos internos que las inspiran” (Adib 1955: 576).

²⁴Principio positivista que concibe a la sociedad como un organismo biológico.

²⁵La escena pastoril, lo dije en el capítulo dedicado a la obra de Rabasa, había desaparecido para finales del siglo XIX y, probablemente, aunque no de manera total también lo

la misa en Citala, se dice que los ricos no daban limosna mientras que los pobres ofrecían su humilde tributo, fruto de “un trabajo abrumador”. Adelante ilustra: “El Profeta de Galilea, presente en el trono elevado de la cruz, veía desde el altar aquellas ofrendas, con la mirada enternecida con que distinguió el óbolo de la viuda en el templo de Jerusalem” (p. 182). Este pasaje revela una idea de circularidad fatal en la historia, pero también la de un orden primigenio, padre de la tradición original anterior a todo, embuido en la esencia de los hombres. Los personajes son “aunque diferentes” siempre los mismos, porque los papeles que representan han estado eternamente determinados; la maldad y el dinero, y la virtud y la pobreza, han sido compañeros perpetuamente.

Hay que recordar –y esta es una definición común del modo pastoril– que los espacios arcádicos pastoriles ofrecían imágenes de pastores hermosos, de idilios de amor enmarcados por una naturaleza armónica donde no había tragedia, violencia o mancha. Así, la inclusión de escenas de muerte o pelea, de envidia y maldad que efectivamente suceden en Citala, constituyen elementos perturbadores en la vida del espacio utópico y lo transforman hasta negar su esencia atemporal de arcadia ortodoxa. La arcadia existe otra vez cuando se restablece el orden y esos sentimientos quedan fuera del ámbito idílico.

Conviene tener presente que la trama se concentra en la pugna por un pedazo de tierra, de modo que la idea utópica de unidad original, de completud, se violenta, lo mismo que el orden patriarcal y las leyes que rigen las relaciones sociales²⁶. El campo y los campesinos son, en *La parcela*, personaje colectivo, todos uno, y representan, cada cual a su modo, esa utopía. Pensemos, por ejemplo, en Pánfilo Vargas²⁷ y Roque Torres, dos personajes-tipo que representan valores como la valentía, la honradez y la lealtad de los campesinos, y cuyo lance, para demostrar su hombría, funciona como catalizador de la violencia personificada, en otro nivel, por la pelea entre Ruiz y Díaz, sus amos²⁸. Si concebimos el campo como un personaje en esencia puro, *La parcela* no hace más que repetir el tópico realista por antonomasia de un modo casi alegórico: la pugna entre el bien y el mal, que se inicia con la contaminación de la pureza del personaje protagónico y la consecuente expulsión del pecado, conseguida con el sacrificio –en este caso de un inocente que encarna Roque–, que hace las veces de redención por enfermedad o

había hecho un grado de idealización en extremo marcado. Este es un ejemplo de esa idealización parcial que todavía asomaba en el realismo de la época.

²⁶La unidad ansiada por López Portillo tiene su fundamento en la dialéctica de los opuestos que veremos adelante y en la que se funda la estructura de la novela y la poética del autor.

²⁷Habrà que anotar, sin embargo, que Vargas no representa los valores de su amo. En la comparación, Díaz resulta inferior porque –contaminado por la envidia– es incapaz de mantener su palabra y desvela el secreto que, entre hombres de honor, Pánfilo le confió: que el hombre que peleó contra su mozo y lo dejó manco fue Roque.

²⁸Es notable que las manos de los responsables no se ensucian nunca de manera directa, otros representan, o liberan, según el caso, las malas acciones en su nombre.

muerte del protagonista que ha obrado de manera incorrecta (o de los seres cercanos a él). De nueva cuenta, la obtención de la pureza perdida –en este caso, la afirmación de la arcadia–, no es más que una vuelta al orden y la estabilidad.

El espacio ideal echa mano del aura de santidad que los buenos sentimientos de sus personajes ponen en escena. El amor filial entre padre e hijo, el de Gonzalo por Ramona y el de Paz por su hija van envueltos en un aura de virtud que las sentencias, y las descripciones y reflexiones, hechas aquí y allá en la novela, acaban por confirmar. De estas relaciones se dice, por ejemplo que “padre e hijo se querían entrañablemente. Los sentimientos nobles, levantados y afectuosos del corazón del joven, mostrábanse en toda su generosa expansión, en su amor a don Pedro” (p. 29); “la emoción del amor primero permanecía en su corazón tan pura, viva y tierna como en aquellos instantes divinos” (p. 65); “La proximidad de doña Paz, su ardiente devoción y el inmenso interés que tomaba por las penas de su hija, obraban sobre ésta de rechazo, y redoblaban su emoción religiosa” (p. 131). Son estas relaciones, en fin, el soporte moral del espacio idílico. A ellas se suman las que don Pedro establece con sus peones. Es claro que la novela está estructurada en antinomias. Por lo que hace al tópico de la arcadia, nos basta con establecer la naturaleza de las relaciones patriarcales entre don Pedro y la gente que vive en su hacienda. A lo largo del pasaje que narra la noche en que unos albañiles, instruidos por don Miguel, intentan hacer volar la presa, don Pedro sale en su mula a reconocer el terreno. Simón Ocegüera, administrador de la hacienda de Ruiz, al enterarse de que el amo se ha adelantado valientemente a sus noticias, exclama: “Bien haya la madre que le echó al mundo!... Nunca se acobarda y es el primero en salirle al peligro” (p. 363). La admiración y la obediencia hacia el amo es generalizada entre su gente; sólo los personajes negativos, corruptos en todos los sentidos, lo rechazan. En la novela se ofrecen ejemplos de la bondad extrema de Ruiz, como la escena en que encubre a Roque cuando las autoridades irrumpen en su casa para llevarlo preso. Ruiz reprueba la imprudencia de su mozo, como un padre a un niño: “–Has hecho muy mal. –Pos qué quería mi amo que jiciera? – No hacerle aprecio... Mereces un castigo; ya te arreglaré las cuentas. –Lo que guste su mercé; si lo estima conveniente, haga de mí lo que quera” (p.168). Pero el amo es, asimismo, compasivo y responsable con sus hijos. Cuando conoce los planes de Díaz para asesinar a Roque, Ruiz se siente culpable: “Me dejaría lleno de remordimientos su muerte, como si yo mismo la hubiese ordenado, porque indirectamente tengo la culpa de lo que le pasa. Si no le hubiese llevado al Monte de los Pericos la tarde del asalto, no hubiera sucedido nada” (p. 345). Su voluntad ejercida por obligación sobre los otros lo compromete a responder por ellos porque, para perpetuar el orden, los peones se someten al amo, cuyas decisiones representan la promesa de un bienestar común.

Algunas descripciones del ambiente de Citla son especialmente interesantes para ilustrar el espacio idealizado. Cuando se refiere la historia de Camposorio, y en particular la corrupción detrás suyo, se explica: “Nunca se había visto semejante cosa en aquella ciudad de costumbres patriarcales, donde se conservaba la prístina sencillez de tiempos mejores –a trueque de fealdades

y deficiencias inseparables de poblaciones de escasa importancia” (p. 221). El narrador ofrece una visión del lugar que describe idealizada a medias, dibujado con matices de una necesaria objetividad que como autor se impone, pero que en lugar de hacerlo más real consiguen sólo invalidar la primera impresión. Por ello, las contradicciones que crea con este recurso parecen modificar el tópico, pero terminan negándolo. Sin embargo, el principio de armonía que fundamenta su poética está presente en esta representación, pues transmite el deseo de equilibrio pleno, de síntesis en fin, donde conviven maldad y bondad, belleza y fealdad. Es posible reconocer, pues, más allá de esta posible neutralización de ambas posturas, una propuesta estética definida y constante en todos los niveles del texto.



Yliana Rodríguez González es Maestra en Letras, con especialidad en literatura mexicana, y Candidata a Doctora en Letras por la UNAM. Es, asimismo, investigadora de Proyecto en El Colegio de México y Secretaria de Redacción de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Ha participado en congresos nacionales e internacionales; ha publicado reseñas en revistas académicas y artículos en libros colectivos y es coeditora de la *Antología conmemorativa. "Nueva Revista de Filología Hispánica". Cincuenta tomos* (México, 2003).

Obras citadas

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: F.C.E, 1983.
- Adib, Víctor. "López Portillo, novelista rural", *Historia Mexicana*, 16, 1955, pp. 574-581.
- Alegria, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: De Andrea, 1966.
- Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. México: Botas, 1947.
- Bermann, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: F.C.E., 1973 [1966].
- Candido, Antonio. "El mundo-proverbio de Giovanni Verga". En *Ensayos y comentarios*. Trad. de Rodolfo Mata y María Teresa Celada. México-São Paulo: F.C.E.-Editora da Unicamp, 1995, 51-75.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.
- Gómez Hermosilla, Josef. *Arte de hablar en prosa y verso*. Buenos Aires: Editorial Glem, 1943.
- González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951.

- Lay, Amado Manuel. *Visión del porfiriato en cuatro narradores mexicanos: Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa*. Tesis de doctorado. The University of Arizona, 1981.
- López Portillo y Rojas, José. *La parcela*. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1993.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México: CONACULTA, 1993.
- Navarro 1992: Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo [Argentina 1880-1910]*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Prendes, José Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Rabasa, Emilio. *La bola y La gran ciencia. El cuarto poder y Moneda falsa*. Prólogo de Antonio Acevedo Escobedo. México: Porrúa, 1991.
- Ramos, Carmen. "Prólogo" a *Novelas mexicanas. La bola. La gran ciencia. El cuarto poder. Moneda falsa*, de Emilio Rabasa. México: Promexa, 1979.
- Rodgers, Eamon. "The «Corte y aldea» topos in some novels of Galdós: «menosprecio» or «alabanza»", *Anales Galdosianos*, 36 (2001), 219-30.
- Salvador Cofre, Álvaro. *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana: Ministerio de Cultura de Colombia-Casa de las Américas, 2002.
- Vicente Herrero, Jesús María. "El nacimiento de una oposición en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX", *Alazet*, 15 (2003), 365-87.
- Warner, Ralph E. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Robredo, 1953.