

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LETRAS

(LITERATURA MEXICANA)

*“MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR Y MARTÍN GARATUZA: UNA
SUBORDINACIÓN DIDÁCTICA A LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS”*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA

LIC. MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ

ASESORA: DRA. UTE SEYDEL BUTENSCHÖN

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, en especial, a mi asesora, Ute Seydel, por compartir conmigo su amplia experiencia en investigación sobre novela histórica; su constante guía y paciencia; asimismo, los comentarios de mis lectores Manuel de Ezcurdia, Adriana Sandoval, Eduardo Calvillo y Mariana Osuna. La idea de lo siniestro como estructura retórica surgió en el seminario de Historia y Ficción de Jorge Ruedas de la Serna y Nicole Giron, por lo que aprovecho para darles las gracias. Agradezco, igualmente, a todos mis profesores y compañeros que intervinieron de alguna u otra manera en la elaboración de esta tesis.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. NOVELA HISTÓRICA Y LIBERALISMO	14
1.1 LA NOVELA HISTÓRICA	14
1.1.1 SCOTT, LUKÁCS Y LA NOVELA HISTÓRICA	15
1.1.2 LA NOVELA HISTÓRICA Y SU DELIMITACIÓN	24
1.1.3 LA NOVELA HISTÓRICA Y EL FOLLETÍN	27
1.2 EL LIBERALISMO MEXICANO EN EL SIGLO XIX: ENTRE LA LIBERTAD Y EL ESTADO FUERTE	30
1.2.1 LIBERALES Y CONSERVADORES	31
1.2.2 EDUCACIÓN LAICA	33
1.2.3 UTILITARISMO	35
1.2.4 ADAM SMITH	37
1.2.5 THOMAS HOBBS	38
1.3 EL LIBERALISMO EN EL INICIO DEL AUGE DE LA NOVELA HISTÓRICA	40

1.3.1 <i>EL CERRO DE LAS CAMPANAS</i>	41
1.3.2 <i>CALVARIO Y TABOR</i>	44
1.3.3 <i>EL PECADO DEL SIGLO</i>	48
1.3.4 <i>CLEMENCIA</i>	51
1.3.5 <i>LOS MÁRTIRES DEL ANÁHUAC</i>	53
CAPÍTULO II. ENTRE LA AVENTURA Y EL TERROR: LA HISTORIA COMO INSTRUMENTO IDEOLÓGICO EN <i>MONJA Y CASADA VIRGEN Y MÁRTIR</i>	57
2.1 LA TRAMA	59
2.2 EL NARRADOR	60
2.3 LOS PERSONAJES: SUBLIMACIÓN Y PICARIZACIÓN	62
2.4 LOS PERSONAJES HISTÓRICOS	66
2.5 LA COLONIA Y LO SINIESTRO	69
2.6 LA YUXTAPOSICIÓN Y EL CONTRASTE	76
CAPÍTULO III. EL CONSUELO COMO REAFIRMACIÓN DE LA DOCTRINA LIBERAL EN <i>MARTÍN GARATUZA</i>	80
3.1 LA TRAMA	80
3.2 EL NARRADOR	82
3.3 LOS PERSONAJES PRINCIPALES	84
3.4 EL TIEMPO-ESPACIO	85
3.5 LA NOVELA DE AVENTURAS	87
3.6 EL SUPERHOMBRE Y EL FOLLETÍN	87
3.7 EL DISFRAZ	90

3.8 LA CASUALIDAD	92
3.9 LA TRAGEDIA Y NIETZSCHE	95
3.10 EL REACOMODO	98
A MANERA DE CONCLUSIÓN	103
APÉNDICE	110
BIBLIOGRAFÍA	130

INTRODUCCIÓN

Tras la caída del Segundo Imperio en México, los liberales tratan de generar más adeptos a su ideología, pues “el triunfo en el campo de batalla no era bastante [...] querían también apoderarse de las conciencias”.¹ Algunos, como Juárez, buscan hacerse de esas conciencias mediante una doctrina menos subversiva que el liberalismo, el positivismo,² otros, más apegados a sus ideas, lo intentan desde la literatura. Ambas apreciaciones, desde luego, distan mucho de ser novedad, en el caso de la segunda, sin embargo, llama la atención la apropiación que se hizo de la novela de folletín europea y su utilización con fines propagandísticos, pero sobre todo la manera en que la obra se construye para transmitir las ideas.

¹ José Ortiz Monasterio, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto Mora- Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 93.

² De acuerdo con Leopoldo Zea, el positivismo es “una doctrina importada a México para servir directamente a un determinado grupo político, o para servir de instrumento a un determinado grupo social en pugna con otros grupos” (Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, 3ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 28); éste es quizás el carácter que determina el matiz concreto de tal filosofía en México. Recuérdese, además, que por este acercamiento del gobierno de Juárez a las ideas positivistas, los liberales más radicales, los jacobinos, se distanciaron de su gobierno, entre ellos Riva Palacio; tal distanciamiento puede notarse en algunos de sus cuentos, en donde se pone de relieve la improcedencia del orden a costa de la libertad, característica que de acuerdo con Zea pertenece al positivismo mexicano y que Riva Palacio personifica en “La bestia humana”, a través de su protagonista, sinónimo de represión, papá Ramón, quien termina asesinando a Armando, un bravucón que lo provoca, cuando “Todas esas capas de barniz que en mil generaciones han ido colocando como estratificación, y a fuerza de años, para formar una envoltura dentro de la cual pueda vivir oculta e inofensiva la *bestia humana* en el siglo XIX, se hicieron pedazos en menos de cinco minutos” (Vicente Riva Palacio, “La bestia humana”, en *Cuentos del general*, México, Porrúa, 1971, p. 75).

Un elemento necesario para el éxito de cualquier novela es la posibilidad de receptores. La exigencia se duplica para el caso de la novela de folletín. Cabría, por lo mismo, suponer que en México hubo lectores, pues aunque “Riva no escribía sus novelas ni para los indios ni para las masas y el alfabeto sólo lo conocía una élite”,³ una “estimación de medio millón de lectores potenciales no parece descabellada”.⁴ Por tanto, si es cierto, que los niveles de alfabetización eran bajos (como puede verse en el último decenio del siglo XIX⁵) y que el lector ideal no necesariamente tuvo que ser el pueblo, también lo es que la incipiente burguesía, a quien (se puede decir con mayor seguridad) iba dirigida esta forma de percibir el mundo,⁶ era la que mantenía un contacto más directo con las masas, a las que tarde o temprano transmitiría la nueva visión del mundo;⁷ el mucho o el poco éxito de tal tentativa es tema de otro trabajo, baste considerar para éste que la novela de folletín tuvo su auge en México de 1868 a 1872 y las implicaciones positivas para la proliferación de novelas que ello conlleva.

Sea cual fuera el intermediario, el lector ideal y los alcances de tal tendencia, el objetivo de las novelas históricas y de folletín puede hallarse en novelas escritas por los

³ J. Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Loc. cit.*, nota 26.

⁵ A este respecto, Amado Nervo dice en un artículo publicado en *El Nacional* el 15 de junio de 1896: “El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gros public*, como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe” [Amado Nervo, “Fuegos Fatuos. Nuestra literatura”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo, Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. (Biblioteca del estudiante Universitario)]. Manuel González Prada, por su parte, asegura en 1888 que “Lo que se toma por insuficiencia de las *masas* para comprender las ideas, debe llamarse impotencia del escritor para darse a entender” [Manuel González Prada, “Propaganda y ataque”, en Sonia Mattalía (Ed.), *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Aliante, Generalitat Valenciana-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, p. 155.]

⁶ Ortiz Monasterio dice al respecto que “el costo total de cada novela era de 2.50 pesos en la capital y 3.75 en la provincia, precio accesible para la clase media, pero no para la masa popular” (*op. cit.*, p. 95).

⁷ Ortiz Monasterio señala que el auge de la novela de folletín estuvo precedido por la demanda y apoyado por las costumbres que conectaban a una elite alfabetizada con una masa analfabeta; dos puntos le sirven para demostrarlo: 1) el señalamiento de Mora en 1836 del encarecimiento de los libros por su demanda y 2) la práctica de leer en voz alta para los niños y analfabetas (*op. cit.*, p. 97).

autores contemporáneos a Vicente Riva Palacio, como Ignacio Manuel Altamirano,⁸ Eligio Ancona, José Tomás de Cuellar o Juan Antonio Mateos, entre otros; lo buscado con cada una de estas novelas es convencer de las ventajas de la doctrina liberal (libre mercado, separación de lo privado y de lo público) a un lector al que se deleita, como influencia directa de la Ilustración.

Así, considerando *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio como formas discursivas adscritas a la doctrina liberal, se partirá de la hipótesis de que las dos novelas están construidas para deleitar y convencer de las posibilidades liberales mediante el señalamiento de lo negativo de la propuesta conservadora, que asumía como ideal el sistema semifeudal de la Colonia. Las distintas novelas liberales de este periodo, por tanto, basarán su argumento en la descalificación de tal tiempo-espacio del enunciado y este trabajo buscará comprobarlo y mostrar cómo lo hacen a partir de elementos constitutivos de distintos enfoques críticos, sin que ninguno se convierta en el dominante, pues intento lograr un tipo de “crítica integrativa” como la sugerida por Antonio Candido en *Estruendo y Liberación*.⁹

⁸ Recuérdese que éste fue el iniciador en México de tal visión, pues “La literatura era, para Altamirano, al mismo tiempo un modo de concebir y de hacer política, suerte de suplemento de la política partidaria. Encontramos aquí el punto nodal de su concepto de literatura nacional. Desde su perspectiva, los escritores en México no sólo estaban transformando la nación al proveer, a través de la ficción, modelos de moralidad y patriotismo, sino haciendo algo aun más importante, a saber: estaban, al mismo tiempo, con su asociación [las veladas literarias], articulando materialmente el embrión de la nueva forma de interacción social que propugnaban” [Elías José Palti, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 428]. De acuerdo con Palti, además, el cambio de antagonistas de los invasores franceses en *Clemencia* a los bandidos en *El Zarco* (1884) exhibe la relación de Altamirano con los nuevos tiempos políticos en donde “la épica del Éxodo de Juárez (la de guiar a su pueblo más allá de la esclavitud) se convertía, súbitamente, en la saga de la *Eneida* (evitar la mutua destrucción [salud del pueblo] y la fundación de la Nueva Troya)” (*Ibid.*, p. 442). Esto último resalta la relación constante entre los escritores de este periodo y su tiempo-espacio (VER NOTA 5).

⁹ De acuerdo con Antonio Candido, “la crítica debe ajustarse al texto analizado, debiendo por eso no ser dogmática ni exclusivista” [Antonio Candido, “Prefacio”, en Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado (eds.), *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2000, p. 13].

Entre las ideas usadas para el análisis crítico se encuentran tres sugeridas por Umberto Eco en *El superhombre de masas* y en *Apocalípticos e integrados* basadas en la teoría semiótica: 1) la teoría del consuelo, a partir de una relectura de la *Poética* de Aristóteles, 2) la consideración del héroe de folletín como prefiguración del superhombre nietzscheano, propuesta por Antonio Gramsci en *Literatura y vida nacional* y retomada por Eco como centro de su análisis de la novela de folletín, y 3) el señalamiento de la estructura iterativa como distintiva del género novelesco analizado; de Freud retomo el concepto de lo siniestro, propuesto en su ensayo del mismo nombre, para tratar de significar uno de los recursos retóricos en contra de la visión del mundo conservadora de los que se vale Riva Palacio en sus dos novelas; de Georg Lukács utilizo conceptos básicos, como “héroe medio” o “individuo histórico-universal”, así como su idea del nacimiento de la novela histórica propuesta a partir de su teoría sustentada en el marxismo y presente en su libro *La novela histórica*; de Mijail Bajtín uso el concepto de cronotopo¹⁰ o tiempo-espacio propuesto en *Teoría y estética de la novela*, con el fin de significar el funcionamiento de los mismos al interior de las novelas analizadas; recurro a *Así habló Zaratustra* y a *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche para deslindar su propuesta del superhombre de la de Gramsci y Eco, y revalorar la importancia estética y retórica que tiene la tragedia para la novela histórica mexicana del XIX; asimismo, hago uso de conceptos narratológicos como visión del mundo, perspectiva y focalización, tomando como base *El*

¹⁰ Para Bajtín el cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Mijail Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, México, Taurus, 1989, p. 237); por considerarlo menos abstracto, utilizaré la dicotomía tiempo-espacio con el mismo significado que da Bajtín al “cronotopo”. Cabe señalar, además, que para Bajtín el tiempo-espacio es tan importante que “puede afirmarse decididamente que el género [literario] y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo [y que...] como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura” (*Ibid.*, p. 238). Por tal razón tal elemento básico del relato adquiere una importancia primordial en el capítulo II y III.

relato en perspectiva de Luz Aurora Pimentel, para quien “la perspectiva del lector, por ser aquella que reúne a todas las demás [perspectiva del narrador, perspectiva de los personajes, perspectiva de la trama], es una instancia de mayor apertura y complejidad; un punto de vista que le lleva ventaja a todos los demás pues es capaz de englobarlos a todos.”¹¹ De esta última premisa parto para validar la diferencia entre visión del mundo del tiempo-espacio del enunciado y del tiempo-espacio del enunciante, así como la debida distancia crítica de un lector contemporáneo.

Se toman, además, como estructuras bases, para establecer la forma de argumentación por contraste o por reafirmación, a la novela histórica de aventuras y a la novela de aventuras históricas, sugeridas por Juan Ignacio Ferreras y retomadas por Isabel Román Gutiérrez; ambas estructuras son propuestas descriptivas y con un sentido peyorativo de la novela histórica española, sin embargo, la influencia, según Carlos Monsiváis,¹² de Manuel Fernández y González (novela histórica de aventuras) y de Enrique Pérez Escrich (novela de aventuras históricas) sobre Riva Palacio permite entender mejor el funcionamiento de *Monja y casada, virgen y mártir* y de *Martín Garatuza*, porque ninguna pretende fidelidad histórica, sino entretener al lector mientras se convence.

Este trabajo de tesis se divide en cuatro partes: 1) una introducción, 2) una parte central, conformada a su vez por tres capítulos, 3) una conclusión y 4) un apéndice. En el

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 128. De acuerdo con Pimentel, la perspectiva del narrador es un tipo de restricción y selección de la información narrativa determinada por el tipo de focalización (cero, interior o exterior); la perspectiva de los personajes es la restricción y selección de información concordante con la visión del mundo de los personajes que puede ser presentada mediante el discurso narrativo o del discurso directo; asimismo, la perspectiva de la trama es la selección orientadora de los acontecimientos de la historia.

¹² De acuerdo con Carlos Monsiváis, “Riva Palacio examinó con atención los métodos de los hoy venturosamente olvidados folletinos españoles Manuel Fernández y González y Enrique Pérez Escrich, cuya novela, *El mártir del Gólgota*, infaltable en los hogares devotos de habla hispana del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX (junto con *Quo Vadis?*, *Ben-Hur* y *Staurofila*), circunda de recursos del folletín el relato de la Pasión: “¿Conseguiré el Señor Jesucristo resucitar?” (Carlos Monsiváis, “Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria”, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Océano, 1986, pp. XII).

primer capítulo de la parte central se señalan los antecedentes de la novela histórica, la visión histórica del término, su relación con la novela de folletín y la influencia sobre la tradición literaria mexicana del XIX; asimismo, se profundiza en lo que se entiende por liberalismo en el periodo que corresponde a las dos novelas analizadas; finalmente, se analizan una serie de cinco novelas escritas alrededor de 1868, con el fin de encontrar las similitudes y diferencias (en cuanto a la estructura e intención) con los dos textos en los que se basa este trabajo.

El segundo capítulo comprende un análisis crítico de *Monja y casada, virgen y mártir*,¹³ en donde se propone lo sublime y lo siniestro como dos conceptos contrastantes que generan, respectivamente, la identificación con la heroína y la degradación del tiempo-espacio del enunciado; se sugiere, a la vez, la tragedización de lo romántico como un elemento discursivo que niega la posibilidad del consuelo y remarca la argumentación en contra de la visión del mundo conservadora, al insinuar la hostilidad de tal tiempo-espacio para la libertad del ser humano. Aparece, por primera vez, Martín Garatuza con una

¹³ Peter Brooks señala que el melodrama “response to the loss of the tragic vision” (*The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 15). Menciono esto para señalar que soy consciente de las posibilidades del término melodrama como un género que enfatiza “the effort to make the ‘real’ and the ‘ordinary’ and the ‘private life’ interesting through heightened dramatic utterance and gesture” (*Ibid.*, p. 14), características que de alguna manera comparte con la de la novela de folletín, y de su relación con lo sublime [de acuerdo a la definición del mismo Brooks, pues la de este trabajo parte de las definiciones de Longino y Kant (VER APARTADO 2.3)], “the enfatic articulation of simple truths and relationships, the clarification of the cosmic moral sense of every day gestures” (*Ibid.*, pp. 13-14). He decidido, sin embargo, no utilizarlo debido a las propias particularidades de las novelas analizadas (obras regidas por el imaginario colectivo de su tiempo) estructuradas a partir de la visión del mundo liberal, y al interés de esta tesis en descubrir las formas en que la literatura es utilizada como elemento de propaganda, pues el uso del término melodrama, precisamente por sus posibilidades retóricas y de complejización, extendería innecesariamente este trabajo. Además, me parece que el término “tragedización de lo romántico” enfatiza más claramente la negación del consuelo que el del melodrama entendido, de acuerdo con Brooks, como una amplificación del drama, forma de entenderlo que podría confundirse con la idea de Eco de estructura iterativa (VER APARTADO 3.8). Hay, por otro lado, una increíble semejanza, que cabría estudiar en otro trabajo, entre el pesimismo que Brooks atribuye a la novela gótica y el optimismo que otorga al melodrama, con *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, respectivamente.

tendencia hacia la picarización, señalando, de cierta forma, sus potencialidades en la secuela.

En el tercer capítulo se analiza *Martín Garatuza*, en donde se establece el centro argumentativo en el personaje principal, quien da nombre a la novela y es configurado como héroe folletinesco capaz de generar el consuelo que había sido negado en *Monja y casada, virgen y mártir*; de esta manera, el señalamiento de las posibilidades de acción del personaje se entiende como el reconocimiento de la prefiguración del superhombre nietzscheano en el héroe folletinesco, paralelismo arriba mencionado.

Se optó por incluir un Apéndice, en donde se anexan once artículos, sobre la discusión que se llevó a cabo, entre el periódico liberal *La Orquesta* y el conservador *La Revista Universal*, alrededor de la publicación de *Monja y casada, virgen y mártir* y “Las Breves Observaciones sobre esta moderna novela” de Mariano Dávila. Resultan importantes estos textos, cuyo análisis fue propuesto por José Ortiz Monasterio en *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Riva Palacio*, y posteriormente citados y comentados por Leticia Algaba Martínez en *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, porque ilustran de manera muy clara la forma de argumentación de Riva Palacio, sustentada sobre todo en la ironía y en la utilización del contraste, que más parece buscar publicidad que verdaderamente entrar en un debate serio. También, deja verse la capacidad argumentativa de los conservadores, que señalan el carácter falsamente histórico que pretendía Riva Palacio dar a sus textos.

Cabe aclarar que la propuesta de ver a las dos novelas de Riva Palacio como estructuras retóricas en pro de una visión del mundo proveniente del ámbito económico, como lo es el liberalismo, no implica la negación de otras posibles lecturas ni tampoco la

pretensión de agotar el tema.¹⁴ Se está consciente de las posibilidades y de las limitantes de este enfoque y por ello se pide la oportunidad de llevarlo a discusión; pues a la vez que tal perspectiva implica reconsideraciones teóricas, que no por lo sencillas dejan de ser interesantes, busca, además, desatanizar el fin práctico de la literatura,¹⁵ que es considerado, hoy en día, como un indicador de lo negativo; sin embargo, hay que recordar que incluso el panfleto, refuncionalizado, puede ser arte y el fin práctico, por sí solo, en nada niega la posibilidad de que la obra literaria que lo utiliza sea considerada como tal. Este trabajo busca, más que nada, relacionar literatura y realidad histórica, a partir de las particularidades del tiempo-espacio del enunciante, en el último tercio del siglo XIX mexicano.

¹⁴ Esto lo señalo, considerando que críticos especializados en el periodo dan como un hecho que toda obra escrita por liberales en estas fechas busca, indiscutiblemente, transmitir la visión del mundo liberal.

¹⁵ Otro término que faltó evidenciar, pero que está implícito en la argumentación de esta tesis es el de novela social, estructura, que de acuerdo con Roger Picard, fue una línea natural del romanticismo francés [la principal fuente de Riva Palacio (VER APARTADO 1.1.3)] que se sintetiza en la frase “la literatura es la expresión de la sociedad”: “Desde el principio, el romanticismo se vio mezclado, de grado o por fuerza, en las luchas de las preferencias políticas e implicado en sus problemas [...] Esta íntima conexión de la literatura con la política, tan visible en 1815, se transformó hacia 1830 en una asociación de lo ‘literario’ con lo social. Y es que los problemas nacidos de la revolución industrial y económica tendían a sobrepasar en importancia las cuestiones simplemente constitucionales y toda la escuela romántica, dividida en el terreno político con tendencia a concentrarse en el liberalismo, iba a encontrarse unida, poco después, en el terreno social” (*El romanticismo social*, trad. Blanca Chacel, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 46). Si bien hubiera sido lo ideal trabajarlo, la investigación ha llevado por otros caminos, quizá no tan eruditos, pero no por ello menos interesantes.

CAPÍTULO I

NOVELA HISTÓRICA Y LIBERALISMO

1.1 LA NOVELA HISTÓRICA

Dentro de la gran diversidad de géneros y subgéneros literarios existentes, uno de los más difíciles de delimitar es el de la novela histórica; pues la Historia¹ en Occidente, a la vez que ha formado par con la ficción desde lo que Mijail Bajtín llama novela griega,² ha variado su relación con la realidad múltiples veces. Este hecho pone de relieve que la novela histórica es un género íntimamente ligado al tiempo-espacio del enunciante, lo cual explica su característica flexibilidad y parte de su popularidad. Sin embargo, y aunque ya se consideraba desde antes como un modelo a seguir, fue hasta 1936 (año de publicación de *La novela histórica*) que el teórico húngaro Georg Lukács estableció como el creador del género al escocés Walter Scott; esto, desde luego, como una posibilidad que el tiempo-espacio otorgaba tanto al escritor como a sus lectores, adelantándose incluso a la historiografía; de ahí se partirá para el presente estudio.

¹Para evitar confusiones diferenciaré Historia (conjunto de sucesos localizados en determinado tiempo-espacio, en directa relación causa-efecto con el presente del tiempo-espacio de la enunciación) de historia (lo narrado).

² Ver M. Bajtín, *op. cit.*. Estos conceptos se ampliarán en el capítulo III.

1.1.1 SCOTT, LUKÁCS Y LA NOVELA HISTÓRICA

De acuerdo con Georg Lukács la novela histórica nace “a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón”³ con el *Waverley* de Walter Scott que se publica en 1814. Ello debido a que la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria y el auge y la caída de Napoleón habían obligado o, en su caso, permitido que: 1) la Historia se convirtiera en una experiencia de masas; 2) las revoluciones fueran percibidas como parte del proceso histórico y no como meros fenómenos naturales y aislados; 3) se cambiara la premisa de la Ilustración de que la tranquilidad debía ser el primer deber del ciudadano; 4) se hiciera necesario un ejército de masas, no obligatoriamente profesional; 5) se derribara el muro estamental en la milicia que sólo permitía a ciertas clases aspirar a los altos puestos; 6) el abastecimiento del ejército se comenzara a hacer mediante la requisita; 7) la guerra se extendiera a toda Europa y no sólo alrededor de los castillos feudales.

Como puede advertirse fácilmente, las condiciones tiempo-espaciales posteriores a la Revolución Francesa llevan a que las masas se relacionen directamente con la guerra y en consecuencia, aunque no necesariamente de un modo consciente, con la situación política, social y económica. Tal relación, enfatizada a través de la propaganda de los dirigentes que buscan aliados,⁴ incita al pueblo a encontrar en el pasado las causas de su presente: “Así se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos”.⁵

³ Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 15.

⁴ La propaganda siempre busca el compromiso del lector con la causa que abandera, por lo que tiene que poner el énfasis en una justificación histórica empática con los intereses de los receptores. Ello explica por qué Lukács asume que la Revolución Francesa y las guerras emprendidas por Napoleón, que necesitaban de las masas, fueron propagandísticas, pues los grandes ejércitos no profesionales tenían que ser convencidos para que obedecieran.

⁵ G. Lukács, *op. cit.*, p. 22.

La base filosófica que permite respaldar la intervención de las masas en la Historia es de Hegel, “la ley universal de la transformación de la cantidad en cualidad”, quien propone que la suma de elementos de un todo deja de consistir en un mero agregado y se concibe como un todo superior; lo que supone que la cantidad modifica la cualidad, ya que la sola integración de nuevos elementos a un grupo ocasiona que el grupo evolucione.⁶ Esto, a su vez, se encuentra íntimamente relacionado con los postulados del utilitarismo en cuanto a la aceptación del bien de las mayorías como una premisa válida para la toma de decisiones de los dirigentes de Estado.⁷

Tal modificación de paradigmas permite, además, que el hombre común y corriente pueda verse identificado con el héroe aventurero, pues las “experiencias que antes eran exclusivas de unos cuantos individuos, generalmente de espíritu aventurero —a saber, el viajar por Europa o partes del Continente—se convierten en este periodo en experiencia de masas, de cientos de miles, de millones de personas”;⁸ lo cual es una de las causas que da lugar al nacimiento del personaje que Lukács denomina héroe medio o mediocre, que funge como protagonista de las novelas históricas de Scott, pues “en medio de la crisis histórica los ‘héroes medios’ se ven enredados en graves conflictos humanos y enfrentados a pruebas y misiones extraordinarias para plasmar en estas situaciones límite el rebasamiento de su normal mediocridad, para presentar vívidamente lo auténtico de esos personajes y del propio pueblo”.⁹

Lukács dice, además, respecto de la popularidad de Scott, que no se debe exclusivamente a que plasma “la vida de las clases oprimidas y explotadas [sino a que...]

⁶ Lo que supondría, a la vez, una desmitificación de la aristocracia.

⁷ VER APARTADO 1.1.3.

⁸ G. Lukács, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

considera que ‘abajo’ se encuentra la base material y la razón explicativa literaria de la plasmación de lo que sucede ‘arriba’;”¹⁰ por ello, es necesaria la representación de las cúpulas de poder y de las masas, ambas de los distintos grupos en pugna, mediante un personaje, como el héroe medio, que represente a las mayorías (singularidad histórica de la persona común), pues se requiere no sólo evidenciar los distintos senderos de la enramada histórica, sino también ganarse la empatía de un lector común.

Puede suponerse entonces una doble funcionalidad del héroe medio que parte directamente del nivel estético: por un lado, su configuración permite la identificación directa de un lector común con el personaje, pues como en la épica, “los protagonistas de las novelas de Walter Scott son caracteres típicamente nacionales, mas no en el sentido de cimas comprensivas, sino en el del cabal promedio”;¹¹ y, por otro, el que tal configuración admite la presentación con tendencias objetivas de los distintos bandos en conflicto, pues este personaje se encuentra a la mitad entre las fuerzas en pugna representadas y “por su carácter y por su destino [entra...] en contacto humano con ambos campamentos [maniqueamente, los buenos y los malos]. El destino justo de un héroe mediocre de esta especie, que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de la obra”.¹² Esta cualidad deja al personaje funcionar como nexo entre los distintos tiempo-espacios existentes dentro de la novela y otorga al narrador movilidad a través de los distintos niveles de la estructura social, política y cultural del mundo representado.

Es necesario señalar que si el héroe medio tuviera una clara filiación política o conciencia en la trascendencia de sus actos o de los actos de los demás, no podría vagar por

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ G. Lukács, *op. cit.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 37.

los campamentos de ambos poderes en pugna sino sólo como descalificador de tales tendencias, actitud que presentaría sólo parcialmente la configuración de los personajes del bando contrario y no con la supuesta neutralidad, influencia del discurso histórico, que utiliza Scott como artificio. Por lo tanto, la configuración del héroe medio responde sobre todo a los requerimientos del nivel estético y no tanto a una intención crítica con respecto del grupo social al cual pudiera representar tal personaje; lo contrario no generaría la necesaria empatía entre héroe y lector, que hubiera perjudicado, en consecuencia, la intención didáctica o recreativa en la novela histórica europea del siglo XIX.

La elección de tal personaje como protagonista se debe, primeramente, de acuerdo con Lukács, a los rasgos de la personalidad y tendencias políticas de Scott, ya que existe una tendencia del novelista escocés a representar la Historia inglesa a partir de una “línea media’ que se mantiene firme a lo largo de la lucha entre los extremos”;¹³ además posee una plena conciencia realista “de que jamás en la Historia ha habido una guerra civil que hubiese sido tan enconada como para convertir a la población entera, sin excepción, en fanáticos partícipes de uno de los campos en pugna”.¹⁴ Es importante reparar en esta relación entre las preferencias políticas y la conciencia estética del autor, porque para Lukács el nacimiento de la novela histórica, como ya se vio, es consecuencia de un tiempo-espacio histórico determinado por la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria y el auge y la caída de Napoleón, así como el resultado de la relación recíproca de tales posibilidades tiempo-espaciales con el talento artístico de Scott. Tal apreciación permite entender por qué razón Lukács descarta como novelas históricas a las novelas anteriores a Scott y también la causa de que la novela histórica haya nacido en el periodo histórico aludido.

¹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

La presencia del héroe medio dentro de la novela histórica también se debe, de acuerdo con Lukács, a la necesidad que Scott tuvo de sintetizar en un personaje la singularidad histórica, es decir, las características inmanentes de las personas que existieron en el tiempo-espacio histórico real de la época aludida por la novela; tal síntesis proporciona a Scott la capacidad de crear un contexto similar al histórico real, el tiempo-espacio del enunciado. Sin embargo, esta síntesis se proyectará en un inevitable sincretismo con el mundo del autor, en un anacronismo histórico que para Lukács es necesario; lo cual evidencia la relación que la obra literaria mantiene con el imaginario colectivo del tiempo-espacio del enunciante, que además de ser, como ya se mencionó, el elemento que permite establecer como un nuevo género a la novela histórica, permite que el lector se identifique con la visión del mundo manejada y que pueda ser susceptible de manipulación.

Un segundo personaje característico de la novela histórica, según Lukács, es el individuo histórico-universal, “la destacada figura histórica que resume dentro de sí una corriente histórica”¹⁵ de la cual es portador consciente. Este personaje permite a la voz autorial emitir juicios desde el tiempo-espacio del enunciante, desde donde, por lo regular, se tiene la suficiente distancia crítica para explicar la relación causa-efecto en lo que atañe al pasado y al presente. Estos personajes, de acuerdo con el crítico húngaro, deben aparecer la mayoría de las veces en segundo plano con respecto a la acción central de la novela, pues lo contrario podría generar una degradación de la figura histórica. Aquí debe hacerse la diferenciación entre protagonismo y presencia de los personajes en primer plano:

¹⁵ *Ibid.*, pp. 40-41. Es necesario señalar que Lukács toma este concepto de Hegel para quien los individuos históricos-universales crecen “sobre la amplia base del mundo de los ‘individuos conservadores’ [que...] constituyen [...] la característica de la ‘sociedad burguesa’ [y...] de su ininterrumpida autorreproducción mediante [...] la actividad personal, privada, egoísta de los hombres particulares” (*Ibid.*, p. 40); quienes, además, “son portadores conscientes del progreso histórico [...], pero lo son sólo en el sentido de que prestan conciencia y clara orientación a un movimiento ya existente en la sociedad” (*Ibid.*, p. 41). Todo lo cual permite observar la clara filiación política de Scott con la visión del mundo burguesa.

A muchos ha extrañado que Homero, cuyo propósito había sido contar la ira de Aquiles, casi no lo hiciese aparecer [...] No quería profanar al joven divino en el tumulto frente a Troya. El ideal no debía parecer cotidiano. Y verdaderamente, no pudo cantarle con mayor magnificencia y ternura que haciéndolo retirarse..., de manera que cada revés de los griegos a partir del día en que se extraña al Único en el ejército hace recordar su superioridad sobre toda la exuberante multitud de señores y de criados, y los raros momentos en que el poeta nos lo presenta lo exponen aún más a la luz debido a su ausencia.¹⁶

El señalamiento de esta diferencia entre personaje principal y aparición en los planos principales es necesario para entender el funcionamiento de la novela histórica mexicana del siglo XIX con respecto del seguimiento o trasgresión del modelo de Scott, pues el individuo histórico-universal (personaje histórico con la debida conciencia sobre la trascendencia de sus actos y de los actos de los demás) aparece en aquella, sin ser protagonista, en situaciones comprometedoras en primer plano sin degradar en nada la figura histórica;¹⁷ esto se debe a la pragmatización que sufrió la estructura novelesca al entrar en contacto con el imaginario colectivo de tal siglo.¹⁸ Los escritores de este periodo en México evitaron la degradación de estos personajes históricos conscientes mediante la reafirmación del nacionalismo y la búsqueda de su mitificación. Debe remarcarse que, a diferencia de la novela histórica latinoamericana, la novela histórica mexicana del siglo XIX, al pasar a primer plano situaciones comprometedoras de figuras históricas, continúa con la línea seguida por Scott y por todos sus seguidores europeos de mantener al personaje histórico como personaje secundario:¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ VER APARTADO 1.3.

¹⁸ Esto es consecuencia directa de la visión del mundo dominante en el México del XIX, la liberal, que de acuerdo con Enrique Florescano pretendía “fincar el Estado-nación sobre los valores del patriotismo, la integridad de la nación, los principios republicanos y el culto a los héroes que lucharon por la independencia y fundaron la república” (Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 364).

¹⁹ A este respecto, Pons comenta la afirmación de Noé Jitrik de que una de las diferencias de la novela histórica latinoamericana con respecto de la europea es que “muchas de las novelas históricas latinoamericanas presentan como ‘héroes’ de sus novelas a las grandes figuras de la Historia” (María Cristina Pons, *Memorias del Olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 89). Lo cual

Pues el gran personaje histórico presentado como figura secundaria puede vivir una vida humana plena y desarrollar libremente en la acción todas sus cualidades humanas, tanto las sobresalientes como las mezquinas; pero está incluido de tal manera en la acción que sólo en situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su personalidad. Ésta alcanza así una máxima y plena eficacia, siempre en la medida en que se ve ligada a los grandes acontecimientos de la historia.²⁰

Debe aclararse que aunque el uso inicial de tal configuración corresponde a Scott, también la utiliza Eugenio Sue y Alejandro Dumas (padre) en Francia, James Fenimore Cooper en Estados Unidos, Alessandro Manzoni en Italia, Alejandro Pushkin en Rusia y Manuel Fernández y González en España, por lo que su empleo no equivale a la aceptación del predominio de la forma de la novela histórica de Scott en el México del XIX. Como más adelante se verá, las estructuras que Riva Palacio usa para la construcción de las dos novelas que se analizarán en los capítulos II y III corresponden más a las de las novelas de Sue y Dumas.

Una de las principales aportaciones de los individuos históricos-universales es que permiten al escritor hacer consciente el problema planteado, pues en la novela histórica “se recupera un pasado superado [para bien o para mal] y además se señalan las limitaciones de la historiografía”.²¹ Sin embargo, esto no significa que se “cuestione conscientemente la historiografía en cuanto forma de conocimiento, y tampoco en cuanto forma de poder”.²² Lo que sí supone determinada conciencia es una clara idea sobre los límites y alcances de la historiografía, además de una inconsciente parcialidad por parte de las fuerzas emisoras del discurso (grupo que representa el escritor) que finalmente elaboran la Historia; sin embargo,

sirve a Pons no sólo para contradecir a Seymour Menton en cuanto a su afirmación de que tal característica corresponde a la nueva novela histórica, sino también para demostrar que en el siglo XIX toda Latinoamérica retomó la estructura de la novela histórica, refuncionalizándola a partir de las necesidades muy específicas del tiempo-espacio del enunciante (Cf. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

²⁰ G. Lukács, *op. cit.*, p. 48.

²¹ M. C. Pons, *op. cit.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 84

según Lukács, no resulta de tal planteamiento una visión retrógrada del autor, pues en la propia estructuración de la obra se encuentra, según el crítico, la dialéctica del materialismo histórico²³ que valida la parcialidad como parte inmanente a la Historia, considerando que la premisa aceptada vendrá a ser suplantada por otra, mediante la tendencia cíclica de las múltiples revoluciones.

Lo verdaderamente indispensable, argumenta Lukács, depende sólo de la acción o efecto recíproco entre el tiempo-espacio y los personajes y su importancia para el establecimiento del conjunto de ideas que conforman el imaginario colectivo del tiempo-espacio del enunciante. La coherente relación entre los elementos básicos del relato (narrador, personajes y tiempo-espacio) es necesaria no sólo para la suspensión de la incredulidad en el lector, sino también para la calidad estética y la consiguiente trascendencia de la obra narrativa, sin la cual no tiene sentido la escritura.²⁴ Esto quiere decir que lo realmente indispensable, siguiendo a Lukács, es que los personajes principales se vean realmente afectados por el tiempo-espacio histórico, pues “no serían históricas aquellas novelas donde los fundamentos y la dimensión histórica del acontecer histórico quedan fuera del texto en la medida en que el material histórico ficcionalizado no tiene importancia o significado alguno por sí mismo dentro del mundo ficticio de la novela”.²⁵

²³ Entendido como la “concepción del desarrollo de la historia y la sociedad en función de la realidad económica” [*Diccionario de filosofía Herder (multimedia)*, 2ª. ed., Barcelona, Herder, 1998, s.v.].

²⁴ Respecto de este punto, Pons señala que en la novela histórica “Los eventos históricos adquieren una importancia y una dimensión histórica por sí mismos, y la vida privada y personal se subordina o se ve afectada por el acontecer histórico representado. Es decir, la Historia desempeña un papel estructural dentro de la economía de la novela histórica, y no un papel meramente ornamental o instrumental. La dimensión o importancia histórica de los eventos, figuras o tendencias históricas que se ficcionalizan es parte integral de la estructura y el desarrollo de la intriga de la novela histórica [...] En este sentido, se puede decir que el desarrollo de la secuencia temporal del acontecer histórico y la secuencia temporal de la vida privada de los personajes (históricos o ficticios) mantienen una relación de interdependencia” (M. C. Pons, op. cit., p. 59).

²⁵ G. Lukács, op. cit., p. 58.

Para Lukács la novela histórica debe representar las distintas crisis históricas que en la serie de revoluciones llevaron al presente del autor. Lo representado, entonces, tiene que serlo de momentos de tensión de “esos rasgos de crisis y fragmentación, ese carácter trágico de la propia historia”.²⁶ Debido a ello la necesidad histórica (influencia de las circunstancias históricas concretas sobre el humano que actúa de acuerdo a convicciones o pasiones personales) puede percibirse, en ocasiones, como un tipo de determinismo que delimita la actividad de los personajes, ya que “el ambiente de la necesidad histórica surge precisamente de la finamente elaborada dialéctica entre el poder y la impotencia del juicio correcto en circunstancias históricas concretas”.²⁷

Sin embargo, debe de resaltarse que la necesidad histórica en Scott no corresponde a un ansia de legitimar un tipo de visión fatalista-romántica, que relacionaría la acción de la providencia con lo correcto moralmente hablando, sino más que nada es la búsqueda por entender las crisis y revoluciones humanas como parte natural del proceso histórico, en donde lo que pasó, sucedió para alcanzar el presente que se vive. En otras palabras, no se busca especular sobre qué hubiera pasado si las cosas hubieran sido distintas, ni predecir el futuro a partir de lo pasado, que implicaría la consideración de una serie de variantes casi infinitas para una proyección más o menos (nunca totalmente) acertada; lo que se intenta hacer es entender el presente mediante una representación documentada de hechos pasados y de las decisiones de los individuos históricos-universales.

Así, a partir de Lukács se reinicia en 1936 el estudio de la novela histórica a través de parámetros establecidos desde la poética de la novela histórica de Walter Scott, en donde se considera, respaldada con argumentos coherentes, que esta estructura novelesca se

²⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

encuentra íntimamente ligada al tiempo-espacio del enunciante. Esta última afirmación es quizá la más importante de Lukács, pues permite, como ya se mencionó, no sólo explicar el carácter popular de la novela histórica sino también considerarla como parte de un proceso histórico de la literatura mundial, representativo de la visión del mundo burguesa, diferenciándola radicalmente del romanticismo legitimador (uno de tantos) de un Chateaubriand, hecho que, sin demeritar la poética de este último, por sí sólo es una defensa de la novela histórica de acuerdo a consideraciones muy válidas para el tiempo-espacio del propio Lukács y, desde luego, todavía del nuestro.

1.1.2 LA NOVELA HISTÓRICA Y SU DELIMITACIÓN

Una meta difícil de alcanzar, como se mencionó más arriba, es la de definir la “novela histórica”, pues el género como tal es bastante escurridizo, esto de acuerdo con María Cristina Pons, quien dice que no

se puede considerar que la novela histórica es simplemente aquella que ficcionaliza el pasado o lo que ocurrió en un pasado distante del presente del escritor [puesto que...] la novela histórica no existe como forma unívoca sino como abstracción teórica de los aspectos fundamentales que forman un denominador común a todas las novelas históricas y que hace que las podamos reconocer en cuanto tales.²⁸

Partiendo de tal principio se puede suponer, entonces, que la novela histórica, entendida a muy grandes rasgos como “aquella novela que se caracteriza por la incorporación de la

²⁸ M. C. Pons, *op. cit.*, p. 55. Cabe hacer la aclaración de que tal actitud de Pons radica en el hecho de que intenta configurar una serie de elementos que le permitan, a partir de la definición de novela histórica de Walter Scott, denominar como nueva novela histórica a las novelas *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *El General en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *El entenado* de Juan José Saer. Sin embargo, este señalamiento también es válido para hallar las diferencias entre Walter Scott (1771-1832) y Alejandro Dumas (1802-1870). Para este trabajo, que se centra en dos novelas de Riva Palacio, las variaciones en cuanto a un modelo clásico, el de Scott, permitirán establecer la asunción de una estructura con posibilidades de expresar problemas específicos del tiempo-espacio del enunciante (estéticos, sociales, políticos y económicos).

Historia en su mundo ficticio”,²⁹ posee una serie de lugares comunes que permiten identificarla como tal, los cuales vendrían a proponerse a partir del contrato de lectura establecido por los distintos elementos que conforman todo género literario: escritores, editores, paratextos, sistema cultural, imitadores y lectores; lo cual no sólo propone la historicidad del género sino también su arbitrariedad, casi azarosa, que modificaría el contrato de lectura cuando menos se espere.

Celia Fernández Prieto, por su parte, propone que la evolución del género de la novela histórica se encuentra íntimamente ligada con la evolución de la historiografía, pues la literatura asumió como suyas, para lograr verosimilitud, las técnicas que la historiografía utilizaba con el fin de darle tintes de verdad a sus textos. Tal apreciación permite dar cuenta de dos cosas, por un lado, de la poca inocencia del discurso de la novela histórica, político por naturaleza, y, por otro, de las causas de las constantes agresiones de las que fue objeto, sobre todo por grupos conservadores, al descalificarse, no sólo por decir mentiras con apariencia de verdad, sino también por el hecho mismo de evidenciar el contrato de lectura de la historiografía del tiempo-espacio del enunciante, al imitar, hasta las últimas consecuencias, su discurso. Desde esta perspectiva, el género de la novela histórica es subversivo ante la institucionalización de lecturas del pasado como verdades absolutas, muy a pesar del monologismo descarado de la novela histórica del siglo XIX.

Para tener una idea del género en sus inicios y poder identificar por variación las características de la novela histórica posterior a Scott, Fernández Prieto señala cinco características de la novela histórica romántica (la de Scott), a partir de los rasgos que determinaban géneros literarios anteriores:

²⁹ *Ibid.*, p. 42,

a) asume la tradición del romance antiguo (especialmente los libros de caballerías) en la composición de la trama, en la articulación de las acciones, usando sus tácticas narrativas para crear suspense y sorprender al lector [...] b) asimila también recursos de la novela gótica tales como la utilización de escenarios nocturnos y lóbregos, castillos solitarios, mazmorras, pasadizos ocultos, laberintos, etc., aunque con diferente función [pues...] Como advierte Román Álvarez, los escenarios de la novela gótica pierden su carácter maravilloso para ganar en realismo y verosimilitud al ser integrados en un marco histórico localizado [...] c) incorpora técnicas de la novela social-realista en el análisis del mundo privado de los personajes, de sus sentimientos y deseos, que se ve afectado por los acontecimientos públicos; d) toma del costumbrismo un tipo de descripción minuciosa, atenta a los detalles cotidianos y típicos para dar ese “color local” tan del gusto de los románticos [y...] e) aprovecha en alguna medida las sugerencias del arte cervantino en la configuración de la instancia enunciativa. El carácter “fáctico” de la historia narrada se confirma mediante el viejo procedimiento de fingir que los hechos están documentados en un manuscrito o en una crónica redactada por un testigo presencial. [...] En efecto, para Scott, como para quienes le imitaron, el recurso al manuscrito además de servir para autentificar el relato, permitía al autor intervenir en él corrigiendo, ampliando, cuestionando o matizando los contenidos del relato primero o de la fuente original, y comparando los sucesos del pasado con la situación contemporánea.³⁰

Como puede observarse, los cinco puntos que determinan características muy generales de la novela histórica de Scott, pueden observarse en variantes de la novela histórica de Dumas, basta recordar *Los tres mosqueteros*.³¹ El uso de estas características por ambos autores (dos de los modelos) explicaría su presencia en la novela histórica mexicana del siglo XIX.

Tanto Scott como Dumas tienen, además, un fin en común: “su función didáctica y socio-ideológica, directamente ligada a la situación política y a la historiografía romántica”.³² Para el caso de Scott, la intención, de acuerdo con Pons y con Fernández Prieto, fue la de llenar el vacío que la historiografía aún no era capaz de llenar; para el caso de Dumas, la Historia ha pasado a un segundo término y emerge como premisa la función recreativa mediante el consuelo generado por la configuración de sus héroes, d’Artagnan o

³⁰Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Universidad de Navarra en Pamplona, 1998, pp. 75-76.

³¹Tal comparación en la que no tiene caso ahondar por evidente, es necesaria por el apego de la novela histórica mexicana a la estructura de Sue y Dumas, más que a la de Scott, aunque esto no quiera decir que este último no apareciera como una referencia obligada.

³²M. C. Pons, *op. cit.*, p. 77.

Edmundo Dantés. Debido a que el consuelo puede tener un carácter retórico, Riva Palacio, quien deseaba transmitir los principios del liberalismo, optó por la estructura de Dumas en su segunda y tercera novela. Recuérdese, como se vio en la introducción, que de acuerdo con Gramsci y Eco, el héroe de la novela de folletín es la prefiguración del superhombre nietzscheano, característica que le permite ser un excelente otorgador de consuelo.³³

1.1.3 LA NOVELA HISTÓRICA Y EL FOLLETÍN

De acuerdo con Celia Fernández, Concha Méndez afirma que a pesar de la llegada de las traducciones de Scott al mismo tiempo a España y a América, “los autores americanos se inclinaron más hacia los autores folletinescos, sobre todo Dumas, Sue y Fernández y González”.³⁴ Esto no resulta extraño si se toma en cuenta que en el siglo XIX el periodismo fue una forma de ganarse la vida, de expresar ideas políticas y una manera más accesible de editar libros y distribuirlos.³⁵ La forma del folletín, inevitablemente, superaba en ventajas, por mucho, a la de Scott, que, sin embargo, no escapa a los elementos del suspenso que caracterizan a aquella.

En este caso, Juan Ignacio Ferreras e Isabel Román Gutiérrez, quienes asumen la misma categorización, clasifican la novela histórica española en novela histórica romántica,

³³ Ver Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961 y Umberto Eco, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, 2ª. ed., España, Lumen, 1998. En el caso de Scott el peso histórico, aunque no carente de mensaje ideológico, limita el poder proselitista de su discurso. Respecto de la relación consuelo proselitismo VER CAPÍTULO II Y III.

³⁴ C. Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 96, nota 82. Ver, también, Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, Madrid, Gredos, 1984. (Biblioteca Románica Hispánica). Por novela de folletín se entenderá a aquellas novelas que, teniendo en mente un lector común, se hacían llegar al público insertada en los periódicos, racionando por capítulos la historia y suspendiendo en cada uno de ellos la acción, para que el cliente cautivo comprara el diario del siguiente día y saber así la conclusión del lance. En México predominó la novela por entregas, la cual varía de la novela de folletín sólo en que se vendía en varios pliegos sueltos y no insertada en los periódicos.

³⁵ De acuerdo con Palti “Al igual que el periodismo, la novela era [para Altamirano y en consecuencia para todos sus seguidores] consustancial con la escritura y los medios de edición masivos” (*op. cit.*, p. 412).

novela histórica de aventuras y novela de aventuras históricas.³⁶ Esta clasificación parte de la importancia de la Historia para la estructuración de la novela histórica, en el caso de la primera, que se refiere a Scott y sus imitadores, la Historia tiene aún una función muy importante con respecto incluso de la trama misma, y sin subordinarse a la ficción, se relaciona de tal manera con ésta que permite un equilibrio. Cabe aclarar que considerar la novela histórica de Scott como romántica en nada contradice la propuesta de Lukács, en cuanto a que su novela implica una superación de la actitud conservadora de los románticos, pues tanto Ferreras como Román Gutiérrez buscan establecer una conexión más directa de la estructura de la novela histórica con el tiempo-espacio del enunciante.

El término de novela histórica de aventuras se refiere al tipo de novelas en donde la Historia se subordina, en pro de la acción, a la ficción; como ejemplos se tienen en Francia a Eugenio Sue y Alejandro Dumas y en España a Manuel Fernández y González. Los tres escritores fueron muy reconocidos, no sólo por su capacidad de producción en masa de literatura, con ayuda, en el caso de Dumas, de escritores que maquilaban las novelas, haciendo las veces de obreros, sino también por la gran cantidad de dinero que lograron obtener de sus ventas. La posibilidad de vivir de la escritura, sin llegar a compararse nunca con Europa, se consiguió en México a finales del siglo XIX con la tendencia a la profesionalización de la literatura buscada por el Modernismo.³⁷

³⁶ De acuerdo con Isabel Román Gutiérrez, Juan Ignacio Ferreras distingue tres etapas de la novela histórica española: “En primer lugar la ‘novela histórica de origen romántico’, que surge de 1823 a 1830 y se mantiene hasta la década de 1840-1850; es la tendencia que más se aproxima al romanticismo. En esa década nace la ‘novela histórica de aventuras’, que perdura hasta 1860. La diferencia primordial con la anterior reside en que el héroe no está ya en conflicto con el mundo. Por último, aparece una ‘novela de aventuras históricas’, que ni siquiera es histórica y que da paso a las novelas por entregas” (Isabel Román Gutiérrez, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. Hacia el realismo*, t. I, Sevilla, Alfar, 1998, p. 130.) (Ver, además, Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus, 1972).

³⁷ Esto se aborda en B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz (Ed.), *op. cit.*

Por último, la novela de aventuras históricas es aquella en la cual la historia vuelve a ser casi un telón de fondo,³⁸ pues la ficción adquiere el monopolio de la representación. Su máximo representante español, de acuerdo con Ferreras, fue Enrique Pérez Escrich. Este tipo de novela es considerado por Ferreras como la máxima degradación de la novela histórica, pues su estructura se somete al contenido y a lo moral.

La importancia que la clasificación de Ferreras tiene para este trabajo, radica en dos puntos: por un lado, en la necesidad de mantener cautivo a un lector quien compra el diario o paga la entrega y, por otro, la necesidad de transmitir, no una historia lo más fiel posible, como intentaría quizá hacerlo Scott (quien tampoco es considerado como un fiel propagador de la historia), sino una ideología liberal.³⁹ Por ello, a pesar del conocimiento que se tiene de Scott, al mismo tiempo que en España, en Hispanoamérica se opta más por la novela al estilo Dumas. Lo que da cuenta de que forma y contenido están íntimamente ligados, pues en Scott, aunque no se puede negar cierta tendencia ideológica, como en ninguna obra literaria, su supuesta intención de apego a la historia permitía más bien conocer un referente histórico, en tanto que la subordinación de lo histórico a la ficción en Dumas y su característica agilidad en la gran cantidad de diálogos, permitían a la novela entretener al lector mientras se le enseñaba, en este caso, no Historia sino visiones de mundo.

De ahí que la fidelidad histórica no haya sido necesaria. Lo único necesario sería la imagen o el argumento que pudiera causar determinado efecto en el lector, aquello que pudiera convencerlo de lo positivo de la propuesta. “Y esto es claro en muchas de las novelas

³⁸ Aquí es importante señalar, como más arriba se mencionó, que la novela que utiliza la historia como un mero telón de fondo no es histórica, por lo que debe hacerse énfasis en el casi.

³⁹ Respecto de este punto, Pons afirma con Wallerstein que una vez que se universalizó el conocimiento de la burguesía, por un lado, del sentido de amenaza que representaban las masas y, por otro, que los levantamientos y cambios políticos eran inevitables “emergieron tres ideologías: la conservadora, la marxista y la liberal” (Nota 47, M. C. Pons, op. cit., p. 88). A lo cual se puede agregar, como se verá en los capítulos siguientes, que para Vicente Riva Palacio, como partícipe de la visión del mundo liberal, el poder de las masas nunca fue desconocido.

históricas del siglo XIX en las cuales [...], la ficcionalización del pasado colonial como un pasado superado, o la recuperación de las guerras de la Independencia, era una manera de apoyar el proceso de formación y consolidación de las nacientes repúblicas en la época postindependentistas”.⁴⁰

1.2 EL LIBERALISMO MEXICANO EN EL SIGLO XIX: ENTRE LA LIBERTAD Y EL ESTADO FUERTE

El liberalismo en México, más que ser una transposición del liberalismo europeo, fue una adaptación de ciertos preceptos característicos del mismo y no de una doctrina como una visión en conjunto. Tal vez por ello, de acuerdo con algunos estudiosos, la visión del mundo liberal, tal como la entendieron Thomas Hobbes, John Locke o Adam Smith, no fue posible su aplicación en México debido a sus propias condiciones sociales, económicas, políticas y culturales. Llama la atención, sin embargo, la semejanza del liberalismo mexicano con la propuesta de un gobierno fuerte y centralista presente en el *Leviatán* de Hobbes.

Estas diferencias, en cuanto a la relación realidad-doctrina, no sólo se dan con Inglaterra (el primer referente liberal), sino que también pueden observarse con Francia, en específico con la Revolución Francesa, en donde una burguesía lucha contra una concepción feudalista para establecer el capitalismo. En México, la clase burguesa como tal no había nacido aún, por lo que el liberalismo no es el producto de las pretensiones de una clase. Al contrario, la clase es producto del liberalismo. Cabe precisar al respecto que al llegar el liberalismo a México no había una nueva clase burguesa, como en Francia e Inglaterra, que buscara la legitimización de sus derechos mediante las leyes, así que se crearon leyes que legitimaron derechos para ciudadanos que no existían:

⁴⁰M. C. Pons, *op. cit.*, p. 62.

Las doctrinas jamás estuvieron atrás de la realidad; todo lo contrario, nacieron como programa y modelo de sociedad futura. A esto se debieron las peculiaridades del movimiento liberal mexicano; peculiaridades que han llevado a afirmaciones en el sentido de que lo que se presentaba en México a principio de siglo era ‘un liberalismo sin burguesía’, es decir, un movimiento programático sin antecedentes en la práctica.⁴¹

A pesar de ello, se presume que México, como Colonia (Nueva España), fue uno de los primeros países en participar de la visión del mundo liberal, debido a la influencia borbónica y a las leyes de Cádiz. Tal precocidad puede dar una idea de la asimilación del liberalismo por ideas claves, en una primera etapa, y de la selección arbitraria que se hizo de las mismas, de acuerdo con una realidad muy específica del siglo XIX mexicano, en una segunda.

1.2.1 LIBERALES Y CONSERVADORES

A pesar de que la dicotomía liberales-conservadores pueda parecer hoy insuficiente para explicar el funcionamiento de la política mexicana del siglo XIX,⁴² lo cierto es que resulta sumamente útil como referencia para entender el comportamiento de los dos grupos dominantes en el tiempo-espacio del enunciante. Para ello, sin embargo, hay que tomar en cuenta que las diferencias entre liberales y conservadores, como lo señala Charles Hale, son mínimas,⁴³ pues incluso los denominados liberales “puros”⁴⁴ seguían considerándose

⁴¹ Abraham Talavera, *Liberalismo y educación*, t. I, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 26.

⁴² A este respecto Erika Pani señala que “con excepciones entre las cuales destacan los imprescindibles estudios de Charles Hale [la mayoría de los estudios...], se han visto presa de dos inercias: [...] el gusto y afán por pintar al siglo XIX como la lucha teleológica entre liberales y conservadores, en que conviven como compañeros ideológicos el espíritu libertario de Hidalgo, las políticas proteccionistas, xenófobas y populares de los yorkinos, el regalismo de Gómez Farías, la economía política de Mora, el individualismo de la generación del cincuenta y siete, y todo lo que hubiere hecho el Benemérito” (Erika Pani, “Monarquía y liberalismo: el Segundo Imperio mexicano”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003, p. 82).

⁴³ Respecto de tal diferencia, Hale menciona que “José María Luis Mora y Lucas Alamán, por ejemplo, se toman a menudo por representantes de las posiciones ideológicas encontradas de la era anterior a la Reforma, y no obstante hay muchos puntos coincidentes en sus ideas” (Charles Hale, *El liberalismo mexicano en la época de Mora* (1821-1853), México, Siglo XXI, 1972, p. 303).

⁴⁴ De acuerdo con Brian Hamnett “Los *puros*, por su parte, se sentían más de acuerdo con los experimentos

católicos, y tanto liberales como conservadores buscaban la modernidad y concebían a la educación como el elemento necesario para alcanzarla.

Se encuentran, por supuesto, definiciones radicales, más condicionadas por intereses políticos que por un afán de imparcialidad, como la de Jesús Reyes Heróles, que, sin embargo, permite observar las características elementales de un primer liberalismo (1821-1853),⁴⁵ identificado con José María Luis Mora, que establece una clara distinción entre ambos bandos:

liberalismo beligerante en torno a unos cuantos principios: federalismo, abolición de los privilegios, supremacía de la autoridad civil, separación de la Iglesia y el Estado o, al menos, ejercicio unilateral del patronato por parte del Estado, secularización de la sociedad, ampliación de las libertades, gobierno mayoritario, etc. Frente a ellos, o a la inversa, están: centralismo, mantenimiento o ampliación de los privilegios legales, mantenimiento del patronato no arreglado o arreglado previo concordato –de un tipo que, por lo que sabemos, mantendría las dos potestades--, restricción de las libertades.⁴⁶

Además, la dicotomía resulta necesaria, porque si se busca comprender la historia mexicana del siglo XIX es inevitable pensar en las ideas liberales⁴⁷ y si se quiere estudiar estas últimas

políticos y el anticlericalismo de la época de la Revolución francesa entre 1791 y 1794; por eso algunos les han llamado ‘jacobinos’. Los moderados, por otra parte, adoptaban un pragmatismo con el propósito de no afectar a la Iglesia o provocar a los militares” (Brian Hamnett, “El liberalismo mexicano del siglo XIX: origen y desarrollo”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003, p. 56).

⁴⁵ Con respecto de este primer liberalismo, cabe hacer la aclaración, que fue la base para la configuración de la Constitución de 1859 y de las leyes de Reforma; por ello resulta tan importante al momento de tratar de comprender estas últimas.

⁴⁶ Jesús Reyes Heróles, “Preliminar”, en *El liberalismo mexicano*, t. II., 2ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. XIV.

⁴⁷ En cuanto a la aplicación del término “liberal” en México, se puede decir que “El derrumbe del Imperio en 1867 destruyó al partido conservador y los liberales quedaron como el único partido conservador. El proyecto nacional no llegó a ser identificado únicamente con el liberalismo antes de la gran victoria de 1867 sobre la intervención francesa y el Segundo Imperio Mexicano (1862-1867)” (B. Hamnett, *op. cit.*, p. 57). A este respecto, Erika Pani arguye que “Sólo el talento, erudición y apremiante interés político por dotar al Revolucionario Institucional de prestigioso linaje podían transformar en preocupación social el champurrado ideológico de los incoherentes y extranjerizantes mexicanos que se apellidaban ‘liberales’” (Erika Pani, *art. cit.*, p. 82). Conrado Hernández, por su parte, argumenta que “México surgió como una entidad nueva y singular, heredera de la contradicción del alma novohispana. Sin experiencia política, el criollo tuvo que asumir una elección largamente soslayada entre los modelos que en cada momento representaron la fidelidad a la tradición y el anhelo de renovación, y ‘la actualización del ser nacional’ se convirtió en el problema político por antonomasia de las cuatro y media décadas siguientes de nuestra historia” (Conrado Hernández, “Edmundo O’Gorman y el liberalismo mexicano”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003, p. 106). A lo cual se puede agregar la afirmación de Charles Hale en cuanto que “Las instituciones sobre las que se erigió el

es imposible hacerlo de manera separada de las ideas conservadoras, pues “Ni las ideas liberales ni las conservadoras pueden ser comprendidas cuando para examinar a unas se prescinde de otras [...] Liberalismo y conservadurismo, con sus subsecuentes nombres y matices, son dos caras de la evolución política de México. Inconcebible una sin la otra”.⁴⁸

1.2.2 EDUCACIÓN LAICA

Uno de los principales puntos de desacuerdo entre liberales y conservadores, ahí donde jamás pudo haber coincidencias, fue el ataque de aquellos a la Iglesia, pues “La ocupación de los bienes del clero era considerada [...] como la mejor arma para arrebatarle el control político y social que junto con su inevitable aliado –la milicia--, venía ejerciendo sobre la nación”.⁴⁹ A su vez: “Los liberales entendían con claridad que la lucha contra el clero en el terreno social (señaladamente los aspectos educativos) no era sino el preámbulo de una lucha en el terreno de lo económico, a fin de avivar la inmensa propiedad territorial amortizada en manos del clero”.⁵⁰ Es decir, existía una relación recíproca, basada en el utilitarismo, entre lo económico y lo político-social, que resultaba práctica porque otorgaba el sustento moral para atacar las propiedades de la Iglesia.

Aquello, sin embargo, que permitió la secularización de la educación y “la emancipación de la mente [fue iniciado por...] el grupo de religiosos *contaminados* de

liberalismo inglés eran más débiles en España que en Francia, en México eran casi inexistentes [y...] el régimen de privilegios corporativos (en particular el clero), que había sido destruido en Francia con la Revolución, estaba intacto en México, como lo estaba en España” (Ch. Hale, *op. cit.*, p. 73). De ninguna manera se pretende establecer a rajatabla que el término liberal sea el más correcto para hablar de los miembros de la corriente política progresista del siglo XIX en México, sino simplemente que resulta útil al identificarse con una serie de características que correspondían a los liberales europeos.

⁴⁸ J. Reyes Heróles, *op. cit.*, p. XIV.

⁴⁹ Abraham Talavera, *Liberalismo y educación*, t. I, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 102. Aquí cabe señalar la diferenciación tácita que hacen los liberales entre la religión que profesan la mayoría (la católica romana) y la institución de la Iglesia, a la que ven como una estructura arcaica que impide el progreso del país.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

modernidad [los cuales] se decidieron a crear una ciencia, una filosofía y una pedagogía nuevas. Se trataba de la corriente que, de Benito Díaz de Gamarra, recibiría el nombre de *eclecticismo*".⁵¹ Esta corriente permitió separar la religión de la ciencia, abriendo el camino a las ideas liberales y, posteriormente, a las positivistas. De la misma manera, resulta importante señalar que "a la compañía de Jesús, como cuerpo, se debe buena parte del ingreso de la modernidad a Nueva España. Concebida para combatir a los disidentes de Roma, tuvo por fuerza que familiarizarse con las ideas que pretendía combatir, y al hacerlo no pudo evitar ser influida por ellas".⁵²

Desde luego, los educados miembros de la Iglesia no fueron los únicos que influyeron en la intromisión de las ideas liberales al territorio de la Nueva España, pues siempre existió una fuerte oposición a las mismas por parte de un gran grupo de la Iglesia y no fue sino hasta después de una lucha entre el Estado y esta última y de la presión de Carlos III, en acuerdo con el papa Clemente XIII, que se pudo inaugurar el colegio de Vizcaínas, que curiosamente, especializado en educación femenina, fue el despunte de la educación secular, junto con la Academia de las Nobles Artes de San Carlos y de la Escuela de Minería. Esta influencia de las ideas liberales por parte de los Borbones, pueden apreciarse claramente en la expulsión de los jesuitas en 1767, ya que por muy modernistas que hayan sido estos últimos, no dejaban de pertenecer y, por lo mismo, de fortalecer el poder de la Iglesia en contra del Estado.

⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

⁵² *Ibid.*, p. 36.

1.2.3 UTILITARISMO

El utilitarismo como doctrina filosófica es propagado en el siglo XVII por el inglés Jeremy Bentham (1748-1832), teórico que el propio Mora (principal representante del primer liberalismo en México) dijo conocer, y se justifica “en la utilidad social y en ‘la mayor felicidad del mayor número”,⁵³ idea que respalda la imposición a las minorías de la decisión de las mayorías. La premisa lleva, incluso a Adam Smith, a afirmar que “Hay que sacrificar el interés personal [...] al interés del grupo o estamento, más aún al de la sociedad, y más aún al del universo. Después de todo es el mayor número. Y [...] la administración del gran sistema del universo, el cuidado de la felicidad universal de todos los seres racionales, es la labor de Dios, no del hombre”.⁵⁴ Este planteamiento busca un equilibrio entre el respeto a la individualidad, premisa liberal, y lo mejor para la sociedad, premisa utilitarista; además sugiere que la felicidad del pueblo no es tarea del Estado, sino que su obligación se limita a estructurar las bases para que el individuo la consiga por sí mismo. A pesar de ello, Mora aseveró que “‘la gloria del legislador no consiste en ser inventor, sino en guiar a sus comitentes a la felicidad’. La única finalidad de la sociedad, dijo Mora, es la felicidad de cada uno de sus miembros”.⁵⁵ Muestra de la gran influencia del utilitarismo y del paternalismo hobbsiano en el liberalismo mexicano.

Ya John Locke (1632-1704), una de las principales influencias liberales en la Nueva España, había posibilitado el camino hacia la democracia al desconocer el derecho divino de los monarcas y al limitar el poder de los gobernantes mediante un parlamento. Locke, a diferencia de Thomas Hobbes, decía: “Reconocida la existencia de una ley natural y de un

⁵³ Carlos Rodríguez Braun, “Estudio preliminar”, en Adam Smith, *La teoría de los sentimientos morales*, España, Alianza, 1997, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, 24.

⁵⁵ Ch. Hale, *op. cit.*, p. 159. En esta cita, Hale hace referencia a la influencia del utilitarismo de Jeremy Bentham en dos discursos leídos por Mora cuando era legislador, uno el 20 de agosto de 1825 y el otro el 5 de junio de 1826.

estado de Naturaleza, el gobierno se forma mediante un voluntario sometimiento de las libertades individuales a un poder superior para que éste las proteja. Surge así el contrato social que se establece entre el pueblo y el gobernante, del que ahora van a ocuparse Hobbes, Locke y Rousseau, y que será lugar común durante toda la época de la Ilustración”.⁵⁶ La idea de contrato social sugiere un voluntario acuerdo entre las partes [gobernados-gobernante], particularidad que permite a cualquiera de éstas cancelarlo cuando así convenga. Es decir, así como el gobernante puede renunciar a su cargo el pueblo puede revocar su mandato cuando aquél no cumpla con las condiciones del contrato.⁵⁷

Lo más importante con respecto a Locke, que “es conocido como el padre del liberalismo [, es que...] fue el primer escritor político que se dedicó sistemáticamente a atacar las bases de los Estados absolutos. Para conseguirlo escribió su libro, y para hacer imposible la tiranía formuló la conocida división de poderes que ha pasado a vulgarizarse según la concepción de Montesquieu: legislativo, ejecutivo y judicial”.⁵⁸ Esta limitación del poder del gobernante mediante la división tripartita es, por tanto, un elemento indispensable para la realización del sujeto como individuo a partir del reconocimiento de su derecho a la propiedad privada “porque [ésta] surge como consecuencia del esfuerzo individual”.⁵⁹

⁵⁶ Luis Rodríguez Aranda, “Introducción”, en John Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, 2ª. Reimp. Madrid, España, Aguilar, 1976, pp. XVIII-XIX.

⁵⁷ Josep Ramoneda asume la idea de un contrato social como una forma de anular al individuo, lo cual vendría a contradecir los principios del liberalismo: “con esta preocupación [la de sujetar el comportamiento individual a reglas del sentido común] Bentham y Rousseau hacen maravillosas ‘fintas’ para pasar de la voluntad individual y libre a la voluntad general y al bien común (piezas maestras de la arquitectura del sentido común). El gesto se produce en dos direcciones: bloquear cualquier proceso que lleve hacia el desarrollo del individuo como portador de un conocimiento propio (neutralización de la voluntad de poder) y favorecer la construcción mediatizada de la personalidad económica y política del individuo (teoría de la alineación)” (Josep Ramoneda, “Sentido común y sentido íntimo”, en Josep Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós y Eugenio Trías, *Conocimiento, Memoria, Invención*, Barcelona, Muchnik, 1982, p. 72).

⁵⁸ L. Rodríguez Aranda, “Introducción”, p. XX.

⁵⁹ *Ibid.*, p. XX.

1.2.4 ADAM SMITH

Adam Smith (1723-1790), como pensador escocés del siglo XVIII, aseguraba que

tenemos un sentido de la corrección y de la justicia que nos lleva a respetar los intereses ajenos, aunque nadie nos obligue a hacerlo. Lo identifica con la conciencia: ello nos impide actuar sólo por amor propio y explica que actuemos desinteresadamente. No lo hacemos por amor al prójimo sino por un amor más fuerte, el amor a lo honorable y noble y digno. El ponernos en el lugar de los demás es el primer paso para vernos a nosotros como nos ven los demás, o sea, el espectador imparcial, la otra noción clave de la teoría de Smith, junto con la simpatía.⁶⁰

Como puede observarse, Smith se distingue por otorgar al sujeto la capacidad de adaptación social. Esta premisa, sienta las bases para que este pensador proponga que un gobierno ideal sea aquel que intervenga lo menos posible en las relaciones económicas entre sus gobernados, pues

La búsqueda de la riqueza [...] tiene su faceta útil [...]: Los ricos son egoístas avariciosos, pero por serlo gastan su dinero en fastuosidades, para satisfacer sus caprichos, y al hacerlo alimentan a los trabajadores y les dan cosas que éstos ‘en vano habrían esperado obtener de su humanidad o su justicia.’ El resultado es que una *mano invisible* termina por distribuir los bienes ‘casi’ de la misma forma en que se habrían distribuido si la tierra hubiera sido dividida en partes iguales [sin embargo, no...] basta con dejar a los seres humanos comportarse libremente, de cualquier manera [...], la justicia es indispensable y la benevolencia es el más bello adorno de la sociedad en libertad.⁶¹

Es decir, a la vez que proclama la libertad económica, sugiere que cierto intervencionismo del Estado, sobre todo en la impartición de justicia, siempre es necesario. En otras palabras, lo ético no está peleado con lo económico, pero se advierte, sin embargo, que “incluso las

⁶⁰ C. Rodríguez Braun, “Estudio preliminar”, pp. 17-18. De acuerdo con Rodríguez Braun, el concepto de espectadores imparciales de Smith, se refiere a “un acto de la imaginación” (*Ibid.*, p. 19), es decir, un tipo de desdoblamiento en donde el sujeto busca significarse desde el otro; la simpatía, por su parte, busca “ponerse en el lugar del otro y asumir su situación” (“estudio citado”, p. 15). Ambos conceptos, que se refieren a formas de relación entre el sujeto y el otro, son, de acuerdo con Smith, los que determinan que las acciones del individuo estén de acuerdo con la sociedad.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 32-33. Respecto de la justicia, Smith asegura que de las virtudes es la única verdaderamente necesaria, pues puede, incluso, “haber sociedad sin el afecto de las familias, sin amor recíproco, sólo por interés o utilidad, ‘como la de los comerciantes’” (C. Rodríguez Broun, “Estudio Preliminar”, p. 16).

acciones penales plenamente justificadas por motivos sociales pueden ser rechazadas o ser objeto de desconfianza, una desconfianza inconcebible si sólo la utilidad pública fuera la razón de ser de la justicia”.⁶² Esto pone de relieve que, en favor del individuo, incluso la justicia debe estar sujeta a la ética, un valor universal que evade la posibilidad de lo mecánico del utilitarismo. Para Smith, por lo tanto, lo más importante es el individuo y su libertad.

1.2.5 THOMAS HOBBS

Antecesor de Locke y de Smith, Thomas Hobbes (1588-1679) visto a través de sus ideas, resulta más interesante que los anteriores, aunque no por ello más democrático. Al contrario de los dos primeros, “Hobbes niega el altruismo natural del hombre: afirma, en cambio, su rapacidad innata, su inicial posición de guerra contra todos, la impotencia natural de la razón, para guiarlo”.⁶³ Debido a ello, el hombre que teme morir se entrega a la autoridad del gobernante, quien, como un padre que guía al hijo, tiene el derecho de tomar todas las decisiones que crea necesarias para aquél (sin tomarlo en cuenta), pues el gobernado ha cedido su poder de decisión (expresión de voluntad de la que no es capaz).

Por ello “Hobbes separa con claridad dos etapas: una situación de barbarie y de guerra de todos contra todos, un mundo sin germen de derecho, y, por otra parte, un Estado creado y sostenido por el derecho, un Estado con poder bastante para iniciar y reformar su estructura”.⁶⁴ La presencia, entonces, de un Estado fuerte es precisa para aplicar la justicia y meter al orden a los gobernados; esta necesidad que los liberales mexicanos del siglo XIX

⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁶³ Manuel Sánchez Sorto, “Prefacio”, en Thomas Hobbes, *Leviatán*, 2ª. ed., 4ª. reimp., Fondo de Cultura Económica, 1990, p. XII.

⁶⁴ *Ibid.*, p. XXV.

vieron al tratar de construir una nación frente y contra poderes que se regodeaban en sí mismos y en la tradición colonial, la Iglesia y la Milicia. Asimismo, “El derrumbe del primer experimento federal, la pérdida de Texas en 1836 y la profundización de los problemas financieros con la deuda interna y la adquisición de una deuda externa a partir de 1824, los convenció de que el poder central no debería ser más limitado, sino por el contrario, fortalecido”.⁶⁵ Por ello,

1867-1910 constituyen el período formativo del México moderno. Fue entonces cuando se formularon las bases del Estado administrativo moderno, cuando se inició el trabajo de modernización de la economía y, lamentablemente, cuando se estableció la tradición de reducir las libertades constitucionales. Aunque defensor vigoroso del constitucionalismo liberal Cosío Villegas ataca abiertamente la manipulación de la evidencia histórica, característica en la actual historiografía de centenarios.⁶⁶

La manipulación de la historiografía con fines legitimadores ya podía preverse en Hobbes, pues otro elemento que resalta en éste es la importancia que da a la historia, por encima de la filosofía, ya que su tendencia hacia el utilitarismo lo lleva a afirmar que “la historia exprime la experiencia humana, y no engendra en el hombre soberbia [como la filosofía] sino prudencia y sabiduría práctica, la razón más suficiente y segura de la virtud moral”;⁶⁷ además: “Sus enseñanzas fáciles y copiosas llegan a todos los tiempos y personas, con lo cual queda evidenciada la superioridad de esa rama del conocimiento incluso sobre la filosofía tradicional, que supo formular preceptos útiles a una minoría selecta pero no acertó con el método para hacer llegar su vigencia a la ‘ignorante mayoría’”.⁶⁸ Esta

⁶⁵ Brian Hamnett, art. cit., p. 55. A este respecto, Hale menciona que “el rasgo distintivo del liberalismo mexicano fue el predominio de un Estado fuerte en el sector político acompañado de un régimen económico de individualismo sin trabas” (Ch. Hale, *op. cit.*, p. 310). Esta necesidad fue la que llevó a Benito Juárez a crear la Escuela Nacional Preparatoria y encargarla a Gabino Barreda, quien se dedicó a impulsar el positivismo como una forma de buscar paz para el progreso, incluso a costa de la libertad (Ver Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985).

⁶⁶ Ch. Hale, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷ M. Sánchez Sorto, “Prefacio”, en Thomas Hobbes, *Leviatán*, p. XVIII.

⁶⁸ *Ibid.*, p. XX. Es de notar, el despotismo ilustrado del que hace gala Hobbes, al querer unir dos ideas contrarias, el absolutismo y la democracia.

concepción de la Historia, como una estructura que posee en sí misma características didácticas, fue utilizada tanto por liberales como por conservadores; sin embargo, el énfasis en la manipulación de la Historia para legitimar una visión del mundo fue usado sobre todo por los primeros, mientras que los conservadores se defendían descalificando las versiones a partir de la Historia misma. Uno de los principales ejemplos de la manipulación liberal de la Historia se dio en la literatura, en el subgénero literario de la novela histórica, desde donde se promovió la necesidad de libertad, pero sobre todo de un gobierno fuerte.

1.3 EL LIBERALISMO EN EL INICIO DEL AUGE DE LA NOVELA HISTÓRICA

Desde el inicio del auge de la novela histórica mexicana en 1868 con *El cerro de las campanas* de Juan Antonio Mateos se utilizó el discurso liberal como elemento integrador del subgénero literario. Por ello, abarcando un periodo de tres años, hasta 1870, analizaré en las siguientes líneas de este apartado cinco novelas históricas representativas, incluyendo la de Mateos, *Calvario y Tabor* (1868) de Vicente Riva Palacio, *El pecado del siglo* (1869) de José Tomás de Cuellar, *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano y *Los mártires del Anáhuac* (1870) de Eligio Ancona. El fin que persigo en este apartado, tomando en cuenta el periodo inicial del auge del subgénero, es encontrar las similitudes y diferencias en cuanto a la manera de integrar el discurso liberal entre estas cinco obras, por un lado, y las dos de Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, por el otro, que son el centro de este trabajo. Cabe señalar que no se pretende agotar el análisis comparativo sino sólo demostrar que, a pesar de las diferencias estéticas de cada autor y cada obra, el liberalismo como elemento integrador impone una manera de representación del tiempo-espacio del enunciado, principal argumento, que termina subordinando a los personajes y, por lo tanto, delimitando y limitando su destino.

1.3.1 *EL CERRO DE LAS CAMPANAS*

Como lo señala Clementina Díaz y de Ovando, el primero en utilizar la novela histórica en México con fines de “expresar su vehemente opinión liberal sobre la Intervención francesa y la colaboración conservadora”,⁶⁹ inmediatamente posterior al triunfo liberal sobre el Segundo Imperio, fue Juan Antonio Mateos. De acuerdo con un anuncio del periódico *El Siglo Diez y Nueve*, publicado el primero de enero de 1868, el día tres de enero, iniciaría la publicación de “*El Cerro de las Campanas* (Memorias de un guerrillero). Novela histórica”⁷⁰ que habría terminado, de acuerdo con *El Monitor Republicano*, para el 8 de julio del mismo año, cuando la primera novela de Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, situada en el mismo periodo histórico que la de Mateos, apenas habría iniciado el 13 de abril.

La anécdota de *El cerro de las Campanas* transcurre alrededor de seis personajes principales: Pablo Martínez, Enrique Fernández, Luz Fajardo, Clara Rodríguez, Guadalupe Martínez (hermana de Pablo), Maximiliano⁷¹ y Carlota. La historia inicia con el abandono de la capital de la República por el ejército de Juárez la tarde del 31 de mayo de 1863. Enrique, coronel del ejército republicano, y Pablo, capitán, dejan la ciudad, después de que el primero se despide de su madre y de Luz, su amada, jurándose amor eterno que sólo podrá consumarse en los tiempos de la República. Clara, íntima amiga de Luz, se enamora de un francés que quería sólo su dinero. Guadalupe, para completar el cuadro de amores frustrados en el Imperio, termina enamorada de Maximiliano, quien se había hecho pasar

⁶⁹ Clementina Díaz y de Ovando, “Prólogo”, en Juan A. Mateos, *El Cerro de las Campanas. Memorias de un guerrillero*, México, Porrúa, 1985, p. XLIX.

⁷⁰ *Ibid.*, p. XLV

⁷¹ Aunque el tiempo-espacio del enunciado (1864-1867) y del enunciante (1868) se encuentran demasiado próximos para una búsqueda de reivindicación histórica, Maximiliano resulta un claro ejemplo de personajes históricos, sujetos a una leyenda negra, que al humanizarlos se vuelven empáticos o menos apáticos para el lector. VER APARTADO 1.1.1.

por uno de sus oficiales. Carlota, por su parte, representa a la mujer como mezcla de intuición y racionalidad y con una iniciativa que expone la inmovilidad de Maximiliano, ante una serie de iterados contratiempos, hasta hacerse evidente su locura, como único escape a la pérdida de su voluntad de poder.⁷²

El narrador omnisciente no duda en mostrar simpatías o antipatías por los personajes, característica que vuelve llamativa la suavidad con la que es tratado Maximiliano, la mayoría de las veces en primer plano,⁷³ configurado como un héroe romántico, cuya principal falla radica en ser un mal administrador. Maximiliano se distingue porque acepta dignamente su fatal hado, lo cual puede apreciarse en una voz que lo persigue a lo largo de toda la obra y evidencian la postura determinista de la novela: *Massimiliano/ Non ti fidare/ Torna al castello/ Di Miramare./ Quel trono fracido/ Di Montezuma/ E Napo gallico/ Colmo di spuma./ Il Timeo Danaos/ ¿Chi non ricorda?/ Sotto la clamide/ Trovò la corda*".⁷⁴

Benito Juárez, al contrario de Maximiliano, siempre aparece en un segundo plano como un personaje intocable. Es interesante esta forma de estructuración de la novela porque se ponen en evidencia dos maneras de mitificación positiva de los personajes históricos; pues si, por un lado, a la manera de Scott se mantiene a Juárez en un segundo plano, apoyado en la mitificación que la propia historia le ha otorgado, por el otro, se conserva a Maximiliano a lo largo de la novela en primer plano, eludiendo la satanización de la historia liberal mexicana y logrando una empatía. Con ello se dejan en claro, primero,

⁷² Compárese la movilidad de Carlota con la de las villanas de *Monja y casada, virgen y mártir* y de *Martín Garatuza* y la inmovilidad de los protagonistas (VER APARTADOS 2.3 Y 3.3); este comportamiento que quierase o no, independientemente de las intenciones retóricas, determina su rechazo o simpatía por parte de los narradores y su configuración como buenas o malas.

⁷³ VER NOTAS 30Y 34.

⁷⁴ Juan A. Mateos, *El Cerro de las Campanas. Memorias de un guerrillero*, México, Porrúa, 1985, p. 100. El determinismo es una visión del mundo que esta novela comparte con otras que se analizarán en este apartado.

que la focalización sobre la vida privada de los personajes históricos no es necesariamente en perjuicio de su aceptación por el lector, puesto que esta invasión en un personaje conocido, al humanizarlo, lo puede volver empático; y, segundo, que el recurso resulta muy efectivo cuando la historia oficial le es perjudicial al personaje.⁷⁵

El tiempo-espacio de la Invasión Francesa y del imperio de Maximiliano, por su parte, resulta intolerante para cualquier tipo de relación amorosa, lo que sugiere, con la doctrina liberal de bandera, que en sociedades no democráticas es imposible la realización individual; esto sirve como principal argumento para exaltar los valores nacionales a favor de la República, como estrategia para hacer frente a las lamentables condiciones del país en el presente del autor. Es decir, a pesar de que el discurso liberal se evidencia en *El cerro de las campanas* a través del reconocimiento de la igualdad de todo hombre y mujer, a partir de la civilización “que forma al individuo y determina su modo de ser en la sociedad”⁷⁶ y de la necesidad de hombres emprendedores que formen empresas y den trabajo a otros; a pesar de ello, repito, el principal argumento a favor de esta doctrina, el que mejor puede entender el lector común es el de la arbitrariedad. Esto es, cuando la clase gobernante se rige por principios que no respetan el derecho de los pueblos a elegir a sus representantes y

⁷⁵ En este sentido, cabría señalar que la novela histórica mexicana contemporánea, si se toma en cuenta su carácter desmitificador, hace uso de este recurso en novelas como *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso con Maximiliano y Carlota, *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán con Iturbide o *El seductor de la patria* de Enrique Serna con Santa Anna. Esto evidencia el recurso, desde el nivel estético, como retórico, en cuanto al manejo de posibilidades como argumentos a favor del personaje y señala a la novela histórica mexicana del siglo XIX, como poseedora de tales elementos; esto, pues a pesar de que en las novelas de Beltrán y Serna se redimensiona desde lo privado a ambos personajes para ridiculizarlos, la propia inmersión en su vida personal no deja de provocar cierta compasión en los lectores y que nazca cierta tendencia a justificarlos, al grado de generar alguna empatía con Santa Anna. A este respecto, de acuerdo con Ute Seydel la empatía no puede lograrse con Iturbide porque “El narrador heterodiegético degrada, desconstruye y carnavaliza al personaje no solamente como gobernante sino también como individuo, de modo que es difícil que el lector o la lectora sienta simpatía por esta figura” [Ute Seydel, “El contradiscurso fundacional y la subversión de la historiografía oficial en *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán y *El seductor de la patria* de Enrique Serna”, en Ana Rosa Domenella (coord.), *(Re) escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 270].

⁷⁶ J. A. Mateos, *op. cit.*, p. 170.

su forma de gobierno; lo que equivaldría en la relación de las naciones a la no separación entre lo privado y lo público; recuérdese que la diferenciación entre ambos aspectos fue y ha sido una de las principales premisas liberales,⁷⁷ a la que se alude por negación en esta novela, a través de la configuración del tiempo-espacio del enunciado.

1.3.2 CALVARIO Y TABOR

Como primera novela de Vicente Riva Palacio, puede notarse aún en *Calvario y Tabor* un marcado distanciamiento entre la Historia y la ficción, pero ya logra percibirse el énfasis en la ficción que será característico de su posterior obra novelesca. La historia de *Calvario y Tabor* comienza a desarrollarse cuando don Plácido, soldado en la Independencia, revela su origen a Alejandra, la heroína de la novela e hija adoptiva del primero. A partir de ahí y del encuentro de ésta con el malvado don Celso Valdespino, disfrazado tras la identidad del padre Bernal, su vida cambia de la inmovilidad de la vida en la costa a la fatigada vida de la soldadera al lado de una familia de maromeros, cuyos hombres son recogidos por la leva del Imperio. Mediante Matilde se descubre a la Guacha, madre de Jorge (novio de Alejandra y coprotagonista) y esposa de don Felipe de Mondragón, la verdadera identidad de don Celso, quien había arrastrado a Matilde a una vida de perdición hasta que ésta había acabado por abandonar a su esposo, a sus hijos y llegar a su posición actual de mendiga.

Jorge encuentra a Alejandra en medio de una batalla al salvarla por casualidad de un incendio y también por casualidad descubre a Margarita, madre de Alejandra. De esta manera, la historia se va desarrollando a través de una serie de lances y de casualidades que van desentrañando la madeja de complicaciones, la mayoría criadas por don Celso.

⁷⁷ Ver Paul Roazen, *Freud, su pensamiento político y social*, 2ª. Ed. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1972.

Como si fuera una comedia de capa y espada,⁷⁸ los protagonistas, Jorge y Alejandra, salen ilesos y pueden, finalmente, casarse y ser felices después de que son reconocidos, ambos, por padres muy nobles y muy ricos.

Algo que resalta a simple vista es el tono mesurado con el que se refiere el narrador a la Iglesia, contrastante, desde luego, con las posteriores novelas de Riva Palacio. El único miembro del clero que aparece es el padre Antonio Ruiz, quien se hace cargo de Jorge después de su abandono. Su configuración, aunque no es verdaderamente importante para la novela, produce empatía en el lector. La Inquisición no merece, además, mayor mención que la visión comparativa en donde el Segundo Imperio le sobrepasa en sanguinario:

La Inquisición tenía más aparato para el suplicio, quizá más crueldad en los tratamientos que hacía sufrir a sus víctimas; pero más deseo de sangre y más constancia en el asesinato, no.

Las cortes marciales, en poco más de tres años que duraron establecidas en México, hicieron morir por lo menos triple número de individuos que la Inquisición en casi tres siglos.⁷⁹

Después de leer tal señalamiento⁸⁰ resulta evidente la razón por la cual el diario conservador *La Revista Universal* había considerado a *Calvario y Tabor* digna de ser leída, había alabado a su autor y felicitado por la cuarta entrega de *Monja y casada, virgen y mártir*.

con gusto hemos notado que es el producto de serios estudios sobre los sucesos, las costumbres y el lenguaje de la época que describe, y que haciendo a un lado las exageraciones vulgares, que tanto han desacreditado este género de literatura, excita con su

⁷⁸ Para profundizar en este aspecto de la poética de Riva Palacio véase María Teresa Solórzano Ponce, "La novela teatralizada de Vicente Riva Palacio, en *Literatura Mexicana*, vol. VII, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 351-363.

⁷⁹ Vicente Riva Palacio, *Calvario y Tabor. Novela histórica y de costumbres*, 3ª. Ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997, p. 259.

⁸⁰ Cabe hacer una aclaración: es verdad que los conservadores apoyaron el Segundo Imperio, por lo cual puede sonar extraño, a primera vista, que no sancionen la alusión de Riva Palacio; sin embargo, estando tan cercana la victoria de los liberales y siendo que Riva Palacio no ataca al clero, puede entenderse la actitud conciliadora de los conservadores que buscan evitar problemas de carácter exclusivamente político.

bien combinada narración el más vivo interés de los lectores para conocer en todos sus detalles las aventuras de los personajes que figuran en su obra.⁸¹

Algo que puede ayudar a entender este grato recibimiento son los comentarios pro-cristianos y hasta pro-Inquisición por parte del narrador de *Calvario y Tabor*, en demérito de la visión anticlerical presentada en sus posteriores novelas:

Pero el egoísmo será vencido, y las doctrinas del Evangelio, que son las doctrinas de la caridad, brillarán.

Y entonces el hombre, libre, emancipado de todas las tiranías, podrá decir a Cristo, como los antiguos inquisidores:

Exurje, Domine, et judica causam tuam.

Preséntale, Señor, y juzga tu causa...⁸²

Esto permite a Mariano Dávila rebatir a Riva Palacio desde *La Revista Universal*, cuando este último comienza sus ataques a la visión conservadora a partir de su satanización de la Inquisición.⁸³ Como otros personajes del siglo XIX, Riva Palacio tiene una serie de contradicciones que son parte de su personalidad.

A pesar de estas contradicciones, que pueden ser consideradas características de lo voluble de la ideología del siglo XIX,⁸⁴ hay un elemento que diferencia radicalmente a

⁸¹ Citado en Leticia Algaba Martínez, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 26-27.

⁸² V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 149. Además, el villano que da pauta para iniciar la historia, como ya se mencionó, es don Celso Valdespino, quien se encarga de hacerle la vida imposible a Alejandra, Matilde, Feliciano e Inés debido a su afición por las mujeres. Aunque a don Celso le importa hacer fortuna, su principal móvil es la lujuria. Por lo cual, lo que genera el punto de tensión, en la historia ficcional, es la posibilidad de que la heroína principal, Alejandra, pueda perder su honra, como Matilde, volviendo a la novela un tanto moralista. Tal estructuración resulta contradictoria con su posterior posición.

⁸³ Desde el primero de diciembre de 1868 hasta mediados de marzo de 1869, en *La Revista Universal* aparece el artículo sin firma "*Monja y casada, virgen y mártir*. Breves observaciones sobre esta moderna novela", atribuido casi inmediatamente después, el once de diciembre del mismo año, en *La Orquesta* (dirigida por Riva Palacio), a Mariano Dávila, representante del conservadurismo más extremo. El artículo salió como respuesta a los ataques hechos por *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio al clero y a la visión conservadora que veían con añoranza el pasado colonial. Ya Leticia Algaba Martínez en *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico* (1997) analiza con detenimiento el debate. Ver el Apéndice del presente trabajo.

⁸⁴ Me refiero al proceso dialéctico de las ideas que puede verse en las opiniones y filiaciones políticas de las distintas personalidades del siglo XIX como Altamirano, quien, como es sabido cambia varias veces de bando: 1) desprecia a Juárez y se afilia a Porfirio, 2) vuelve a Juárez cuando gana las elecciones, 3) a la muerte de Juárez pasa al bando de Lerdo de Tejada, 4) se une a Díaz y muere en su cargo de embajador en Europa.

Calvario y Tabor de *El cerro de las campanas*, amén del énfasis en la ficción y en los estratos medios y bajos del ejército republicano, esto es su antideterminismo.⁸⁵ Como pudo observarse, en la novela de Mateos existe una fuerte inclinación al determinismo en las circunstancias de Maximiliano, lo que Lukács denomina como necesidad histórica, esto es la imposibilidad de que los hechos sucedieran de manera distinta a como ocurrieron. Esta característica de Mateos que puede ser atribuida al énfasis en lo histórico y a la irreversibilidad de los hechos históricos, se debe más que nada a la trascendencia de los sucesos representados. Es decir, más que a un simple apego a la historia, el determinismo se debe a la focalización sobre personajes y sucesos que tuvieron una gran influencia en la constitución de las condiciones del presente del autor. Por ello, el énfasis en personajes ficticios de *Calvario y Tabor*, dejando de lado incluso la Historia, permite a Riva Palacio evitar un tono determinista.⁸⁶

Sin embargo, el tiempo-espacio del Segundo Imperio, considerado como se pudo ver líneas arriba, más sanguinario que la propia Inquisición, no permite la realización de la relación amorosa de los protagonistas, quienes pueden volverse a reunir bajo condiciones económicas desahogadas y con una posición respetable en la sociedad, cuando la República ha sido restaurada. Esto sugiere, como en *El cerro de las campanas*, que la única manera de que el individuo triunfe será mediante un régimen democrático como el liberal.

⁸⁵ El énfasis en la ficción y en los estratos medios y bajos de los representantes de los distintos partidos en pugna es una característica que distingue a Dumas (D'Artagnan) o Manzoni (Renzo) de Scott (Waverley o Ivanhoe). Este hecho muestra la relación directa de los escritores mexicanos del XIX con los primeros.

⁸⁶ Cabe señalar que una de las principales objeciones que se ha hecho a Riva Palacio es su poco apego a la historia, característica que da cuenta de sus intenciones, ya mencionadas, de transmitir más una ideología que conocimientos históricos.

1.3.3 *EL PECADO DEL SIGLO*

El pecado del siglo se encuentra finamente estructurada; logra verse ya la capacidad para evidenciar los aspectos determinantes de un comportamiento social, sin que ello afecte de alguna manera la fidelidad histórica, el adoctrinamiento de bases liberales o el análisis de las causas del estancamiento social a partir del análisis psicológico de los personajes o sociológico de las costumbres. Es, sin duda, una de las mejores novelas históricas mexicanas del siglo XIX.

La anécdota de *El pecado del siglo* se centra en don Felipe María Aldama y Bustamante, un noble peninsular, que participa junto con dos de sus compañeros, también nobles, don Baltasar Dávila y Quintero y don Joaquín Blanco en el asesinato de don Joaquín Dongo, su primo y todos sus sirvientes, en su casa por Donceles.

La principal característica que distingue *El pecado del siglo*, de las otras novelas analizadas, además de su pulcra organización, es el énfasis en la importancia de la educación. Existe un esfuerzo constante por evidenciar que el determinismo y el fatalismo, a los que se encuentran sometidos la mayoría de los mexicanos, pueden superarse con una buena educación. Este elemento señalado como el único capaz de generar la libertad individual, necesaria para el individuo, resalta el énfasis en la doctrina liberal apoyada por Cuellar y alegorizada a través del título de su novela, *El pecado del siglo*:

¿Hasta cuándo cesará la herencia fatal de un pecado, que no es el pecado de un hombre, que no es la voluntad de un ser rebelde quien lo engendra, un pecado que no es ni la sedición ni la desobediencia, un pecado sordo que se transmite, que pasa de conciencia a conciencia y que inocula a los hijos con la sangre de los padres, pecado que pasa por cima de los confesonarios, sin atravesar la rejilla de hoja de lata que penetra en los locutorios, en los santuarios, que recorre el recinto del Vaticano, y enseñoreándose desde las catedrales hasta las alcobas, desde los monasterios hasta las pocilgas vuela sordamente inoculando, matando y subyugando seres que medio ven, que medio oyen, que medio entienden y que bajan a la fosa con su absolución y su pecado a despecho de la luz de la civilización y del progreso humano?

¿De quién es, pues, este pecado? Es el pecado del siglo.⁸⁷

El narrador omnisciente emite juicios, desde luego, sobre sus personajes, pero les permite que ellos mismos justifiquen su actuar. Pues si por un lado don Felipe y sus amigos cometen una serie de crímenes, desde la estafa, hasta el robo con violencia y el asesinato, por el otro, el mismo narrador comprende que, por muy nobles que sean, la mala educación en la que han sido formados, que no les inculcó los valores de la Ilustración del trabajo para la riqueza, los ha convertido en unos monstruos que la sociedad, como juez insensible, humanamente contradictoria, se encarga de eliminar en el patíbulo.

Llama la atención la capacidad de Cuellar para evitar ser moralista en dos historias que permitían serlo, la de Margarita, hijastra de Joaquín Dongo, quien huye de su casa y se vuelve la querida de don Felipe, y la de Teresa, prostituta, querida de don Manuel de la Rosa y causa de la muerte de éste; pues, ambos personajes femeninos mostraban una conducta atentatoria de las “buenas conciencias”, único elemento indispensable para el escarmiento final, enclaustramiento en un convento o su marginalización en la miseria (recuérdese a la Guacha de *Calvario y Tabor*). De alguna manera, el no sujetarlas a los parámetros morales, permite observar a un narrador que trata de colocar las cosas en su sitio antes que juzgar con la autoridad moral que le da ser el constructor del mundo novelesco. Cabe también la posibilidad de que *El pecado del siglo*, como se mencionó más arriba, debido a su apego a la realidad de los acontecimientos, haya dejado de lado el moralismo determinista y mecánico, monológico y maniqueo de la novela pedagógica.⁸⁸

⁸⁷ José Tomás de Cuellar, “El pecado del siglo”, en *La novela del México colonial*, t. I, México, Aguilar, p. 253.

⁸⁸ Ver José Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*. Recuérdese el fin trágico que tienen la Quijotita y su madre por no responder a los requerimientos mínimos exigidos para una hija y una madre de familia, requerimientos establecidos por la sociedad de finales de la lucha por la Independencia en México. Cabe recordar que en *El pecado del siglo*, a pesar de que los asesinos son ejecutados públicamente, se evita,

Sea como sea, la visión de la mujer como un individuo con las mismas posibilidades sociales que el hombre es un avance muy significativo para la época, que promueve la igualdad, como premisa del liberalismo.

La principal argumentación a favor del liberalismo, al igual que en las anteriores novelas, se da a partir del tiempo-espacio del enunciado, pues éste, determinado por un régimen todavía teocrático, como el de la Colonia, debido al tipo de educación de sociedad casi estamental no permite el progreso individual (aunque con excepciones como Francisco Primo de Verdad y Ramos quien, como hombre superior⁸⁹ que logra independizarse en parte de su contexto, se vuelve un precursor de la Independencia de México). Se observa, de esta manera, a diferencia de las otras novelas, no sólo el ataque a una organización económica, social, política y cultural no propicia para la realización del individuo, sino también la propuesta para lograr superarla.

No hay que olvidar, a pesar de la poca atención que se le presta en algunas obras al aspecto educativo por privilegiar el político, que desde las primeras influencias liberales en México (que pueden reconocerse ya en la Constitución de Cádiz, en los últimos años de la Colonia, y posteriormente en el propio José María Luis Mora, durante los primeros años de México Independiente), la educación fue considerada como elemento indispensable para la libertad, si se asume que el liberalismo, cuya premisa es el “dejar hacer”, sólo sería aceptado por la sociedad si ésta modificaba sus parámetros de interpretación del mundo.

incluso en ellos, la visión moralista mediante un narrador que condena la pena de muerte.

⁸⁹ Un “hombre superior”, según Nietzsche, es aquel ser humano con un nivel superior de conciencia al resto que busca, aunque sin conseguirlo, transgredir su sistema de valores; es el padre del superhombre que ha aceptado la muerte de Dios, aquel que ha “llegado a la desesperación y eso [lo...] honra, pues no [ha...] aprendido a resignarse, pues la resignación es la sensatez del mediocre” (Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 7ma. reimp., Madrid, Alianza, 2004, p. 390). En este sentido, desde el reconocimiento de la necesidad de estos grandes hombres, *El pecado del siglo* propondría una forma de conseguir la transición entre el feudalismo y el capitalismo, a la vez que se establecería como un puente entre el héroe de Scott y el héroe folletinesco.

1.3.4 CLEMENCIA

Clemencia es sin duda la novela más leída de Altamirano. Se reconoce en ella la exaltación de las pasiones en personajes encaminados a la perfección: una humilde muestra de la literatura mexicana del XIX, que sin embargo tiene el poder de tocar la sensibilidad del lector. En Altamirano, la sobriedad de su estilo (incluso en los pocos personajes utilizados) contrasta visiblemente con lo exaltado de las pasiones; sin embargo, se le otorga el mérito de entretener mientras enseña, principal objetivo de su tiempo, herencia de la Ilustración, que por sí solo justificaba a los ojos de sus contemporáneos toda su obra.

En *Clemencia* se narran las vidas de Fernando Valle y de Enrique Flores, dos oficiales del ejército republicano en plena guerra contra los franceses. Mientras el segundo posee los atributos físicos y los modales para triunfar en sociedad y en cualquier parte, el primero, el héroe trágico de la novela es incapaz de causar simpatía y menos de mantener una amistad. Tras la llegada a Guadalajara de las fuerzas republicanas Valle conoce a su prima, Isabel, de la que se enamora. Sin embargo, al ser incitado por Flores a que lo invite a conocer a su prima, ambos conocen a Clemencia, quien enamorada de Flores, busca animarlo dando preferencia a Valle. Éste queda perdidamente enamorado de Clemencia. Al final, como último sacrificio por su amada, se deja fusilar en lugar de Flores, quien intentaba pasarse al ejército francés. Clemencia termina en un convento arrepentida y completamente enamorada de Valle, el mártir.

Una de las características que resaltan en *Clemencia* es la sublimación de Valle, que puede notarse en la digna aceptación del fatal hado que lo persigue. Como héroe trágico lucha en un primer momento por contrarrestar la fuerza de su destino para, finalmente, asumirlo dignamente. El chantaje sentimental de Valle, obvio para un lector contemporáneo, queda disimulado cuando Clemencia acepta el acto de Valle como

sacrificio, actitud que refuerza el carácter sublime de los hechos al ocultar el egoísmo tras el mártir.

El liberal en *Clemencia* es, por tanto, un héroe romántico, Fernando Valle, incapacitado para coordinar sus pasiones con su situación, por lo cual la exposición de la doctrina liberal se ve reducida a una idealización perpetua, en donde el dolido personaje tiene que sufrir, como mártir constante, ser despreciado por su ideología. El tiempo-espacio provoca la mezcla de lo personal con lo político y la destrucción del personaje, promoviendo la necesidad de las premisas liberales de la libertad de pensamiento y de libre expresión, como consecuencia del precepto liberal, arriba mencionado, que separa lo privado de lo público para defensa de la individualidad del sujeto.

La consumación del amor no es posible en la novela, porque Clemencia e Isabel, también idealizadas, viven para la apariencia más que para la verdad (búsqueda romántica), como analogía del Segundo Imperio y la República, respectivamente. Además, como en *Monja y casada, virgen y mártir, El cerro de las campanas y Calvario y Tabor*, así como en *Los mártires del Anáhuac*, que se analizará en el siguiente apartado, los enamorados no pueden consumir su amor en un tiempo-espacio dominado por extranjeros, ya sea por los españoles en la Colonia o por los franceses en el Segundo Imperio. Esta característica viene a evidenciar la forma de argumentación a favor de la doctrina liberal, junto al rechazo de la ocupación extranjera.

El narrador, por su parte, es un personaje que abre la oportunidad para que el Doctor L..., narrador personaje también, se convierta en narrador omnisciente cuando cuente la historia, puesto que sin intervenir mucho en la vida de Valle, tiene contacto con éste justo antes de su fusilamiento, lo que lo hace partícipe de su versión de los hechos. Estas características, como parte importante de la verosimilitud de la obra, permiten entender que

la perspectiva del narrador es totalmente parcial, pues es la misma de Valle. Su principal recurso es el contraste que se pone en evidencia desde el inicio, cuando se describe de la peor manera a Valle y se alaba a Flores, para que los hechos por sí mismos se encarguen, posteriormente, de expresar la idea contraria. Es éste un recurso retórico que Alejandro Dumas utiliza en *Los tres mosqueteros* en donde al cardenal Richelieu, presentado en la mayoría de la obra como enemigo de la reina, se le reconocen, al final, sus méritos como consejero del rey Luis XIII; en *Veinte años después* se le llega a extrañar.

1.3.5 LOS MÁRTIRES DEL ANÁHUAC

A la caída del Segundo Imperio, una de las principales preocupaciones de los escritores fue el establecimiento de una identidad mexicana y para ello era necesario situar los orígenes del mestizaje. Sin embargo, la presencia en *Los mártires del Anáhuac* de una forma cruel de conquista llevada a cabo por Hernán Cortés (La Malinche, como la llamaban los aztecas, porque esta figura femenina le servía de intérprete) y su violación de Geliztli, aunado al sacrificio del niño de ambos por el fanatismo religioso de algunos aztecas, parecen hechos organizados por Ancona, como lo señala Leticia Algaba, para “condenar el mestizaje”,⁹⁰ pues se percibe este último como el resultado de un acto de deshonra a la madre, más allá de la relación de entrega de Marina a Cortés, asumida como el inicio del mestizaje por Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad*.⁹¹ Cabe señalar, sin embargo, que en los últimos años, tanto historiadores como escritores han hecho hincapié en que los primeros mestizos

⁹⁰ Leticia Algaba, “De la periferia al centro: *Los mártires del Anáhuac* de Eligio Ancona”, en *Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo*, México, El Colegio de México, 2001, p. 243.

⁹¹ Respecto a la resemantización VER NOTA 171.

nacieron de la relación amorosa de Gonzalo Guerrero y su esposa, la princesa maya Ixchel,⁹² una relación que no implica una violación.

Los mártires del Anáhuac se centra, apegada a la historia, principalmente en las hazañas de Cortés desde su estancia en Cuba, su desembarco en Veracruz, el encarcelamiento de Moctezuma, la toma de Tenochtitlán y su posterior caída de la gracia del rey Carlos V. El discurso ficcional se configura a partir de Tizoc y de Geliztli, la hija de Moctezuma, en una relación amorosa que no puede consumarse, por un lado, debido a la violación de la que ella es objeto por parte de Cortés y, por otro, a causa de las condiciones de la Conquista que vuelven el tiempo-espacio agresivo contra los sentimientos, forma de argumentación a favor del liberalismo de las novelas comentadas en este apartado.

El narrador omnisciente se distingue por su conciencia del papel que juega el novelista al retomar los hechos históricos, primero porque entabla un diálogo con cronistas como Bernal Díaz del Castillo, en cuanto a la tendencia de este último a la hipérbole y, segundo, porque reconoce las licencias del novelista al contar la historia pues “El novelista [...] tiene la obligación de colocarse una línea más abajo que el historiador”, es decir, que puede sustituir con la ficción lo que Brian McHale llama áreas oscuras,⁹³ aquello que por pertenecer al aspecto privado no es conocido públicamente pero que hubiera podido ocurrir.

Es de resaltar que, imitando a la novela histórica española, la figura de Cortés se asemeja a la del pícaro que se mueve en las altas esferas de la política española del siglo

⁹² Respecto de esta otra perspectiva del mestizaje, Julia Tuñón Pablos dice que “En sentido cronológico, [las...] hijas de Guerrero serían los primeros mestizos de México, pero el caso de la Malinche es significativo por cuanto retrata la jerarquía de un sector social sobre otro, la subordinación femenina a un jefe por partida doble: por conquista y por sexo” (*Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987, pp. 41-42); el argumento sugiere que si se ha seguido considerando al mestizaje como una violación, ha sido simplemente por la asunción del hecho desde una perspectiva en donde la mujer no existe como individuo; en otras palabras, se hace uso de la tendencia de toda visión del mundo monológica: culpar a la mujer de las desventajas de un presente (VER NOTA 113 y, además, Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero* y Margo Glantz (Ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994).

⁹³ Ver Brian McHale, “Real compared to what?”, *Post-modernist Fiction*, New York-London, Methuen, 1987.

XVII, buscando, siempre, subir un escaño. Se diferencia, sin embargo, de un Usdróbal en *Sancho Saldaña o el Castellano de Cuellar* (1834) de José de Espronceda,⁹⁴ en la escasa simpatía que el narrador muestra para el personaje; esta característica, sin duda, sin tender al antihispanismo, señala que las intenciones de Cortés, aunque delimitadas por ideales caballerescos, se encontraron más cercanas a placeres mundanos y a la excesiva ambición de los españoles conquistadores.

Una semejanza que esta novela guarda con las demás mencionadas en este apartado es la importancia que la apariencia⁹⁵ tiene para lograr cumplir ciertos cometidos. En Cortés puede verse la utilización de la máscara en la serie de engaños de los que se vale para lograr sus distintos propósitos. Pues si en *Martín Garatuza* el personaje principal, como prefiguración del superhombre nietzscheano,⁹⁶ utiliza el disfraz para engañar al destino y dominar su tiempo-espacio, Cortés en este caso se vale, en *Los mártires del Anáhuac*, del disimulo (disfraz)⁹⁷ de sus verdaderas intenciones para conquistar Tenochtitlán, que equivale a un dominio literal del tiempo-espacio. Contrariamente a lo que sucede con Maximiliano en *El cerro de las campanas*, por quien el narrador parece sentir cierta empatía al presentarlo en primer plano y humanizarlo, en *Los mártires del Anáhuac*, Cortés es degradado en un primer plano, debido a que la descripción de su vida privada hace énfasis en determinadas costumbres negativas del personaje; es decir, el narrador emite constantemente juicios negativos con respecto a las acciones de Cortés.

⁹⁴ VER NOTA 131.

⁹⁵ Por lo menos en *Calvario y Tabor y Clemencia*, la apariencia cumple un papel social, en la primera a través del disfraz se logra penetrar en ciertos círculos sociales y manipular las situaciones a favor del personaje que se oculta tras la máscara y en la segunda, a través del contraste, al evidenciar la forma en que los personajes tienden erróneamente a relacionar la bondad o la maldad con la apariencia física.

⁹⁶ VER APARTADO 3.6.

⁹⁷ VER NOTA 199.

De acuerdo con Leticia Algaba, en el tiempo-espacio de la Colonia de *Los mártires del Anáhuac*, Tlaxcala simboliza a la República y a la descentralización, y Tenochtitlán al Imperio y a la necesidad de unión para pelear contra el invasor. Es decir, se plantean los aspectos negativos y positivos de ambos pueblos de acuerdo con la visión del mundo del tiempo-espacio del enunciante. Por tanto: al atribuirse a razones políticas la unión de los tlaxcaltecas con los españoles, se evita su satanización, pese a que dicha unión ha sido considerada como traición en el discurso oficial.

De igual manera, el hecho de que los aztecas sean las víctimas no basta para que se comulgue con su sociedad teocrática, pues la ideología liberal rechaza tales sociedades y las formas de gobierno no democráticas. Como se observa, al igual que en las novelas anteriores, el amor no tiene cabida en este tiempo-espacio. La imposibilidad de realización individual es, nuevamente, representada en la imposibilidad de consumación amorosa, una interpretación del determinismo y del fatalismo (las predicciones sobre la traición de Marina, de la caída del imperio y el carácter acobardado de Moctezuma⁹⁸), como la era de terror que en la visión liberal vendría a enmarcar la Colonia.

⁹⁸ Respecto de la traición de Marina, Tuñón Pablos dice: “A Malinche se le acusa de valorar más lo ajeno que lo propio, de haber traicionado a México como país y, por tanto, se le pide al personaje la fidelidad a una nación mexicana que no existía como tal sino tres siglos más tarde: Marina había sido esclavizada por los mexicas y se alió a los enemigos de sus propios enemigos, lo que en una sociedad vencida y rígida sexualmente no se perdona. Se le pide, básicamente, una fidelidad a la raza que ella no ejerció, pues pertenecía a un pueblo enemigo de los mexicas, pero, es claro, se le pide en términos de su función de arquetipo que rebasa con mucho, al personaje: ella es símbolo del sistema sexo-género imperante, parte de esa mitología que la cultura nacional insiste en exaltar, así sea a través de la denigración: ella mantiene viva la idea del mestizaje con su carga de jerarquización social” (*op. cit.*, p. 41; véase, además, Margo Glantz, *op. cit.*). En cuanto a la supuesta cobardía de Moctezuma, Carmen Boullosa observa en su novela-ensayo *Llanto*: “Dejarlos entrar [a los conquistadores], obsequiarlos, albergarlos como nobles huéspedes en el palacio del padre son acciones que han sido erróneamente leídas como signos de entrega y de cobardía [...] Equívoco de bárbaros: la guerra, para los mesoamericanos, no era rapiña, despojo o violencia ejercida entre hombres. Era un acto en el que los dioses intervenían y para el cual había que preparar ceremonialmente el terreno [...] Con lo que no contaban era con la probabilidad de lo imposible: unos bárbaros que aceptaran los primeros pasos de la ceremonia (los regalos, las pausas necesarias para el reconocimiento de las fuerzas) y que después

actuaran con violencia gratuita, sin respetar las pautas de la guerra, como bárbaros: hacer la guerra comenzaba con intentar llegar a un acuerdo, negarse al convenio de tributo, demostrar en los regalos la fuerza, fijar el día para la batalla, comparar las fuerzas y equilibrarlas para que la lucha fuera pareja y los dioses pudieran intervenir en la decisión del ganador” (Carmen Boullosa, *Llanto. Novelas imposibles*, México, Era, 1999, pp. 37-38). Lo que sugiere, que al igual que en el caso de la Malinche, quienes han establecido la interpretación de ambos hechos históricos, o han pecado de ignorancia de las culturas precolombinas, o han querido manipular la historia, como lo sugiere Tuñón Pablos.

CAPÍTULO II

ENTRE LA AVENTURA Y EL TERROR: LA HISTORIA COMO INSTRUMENTO

IDEOLÓGICO EN *MONJA Y CASADA*, *VIRGEN Y MÁRTIR*

Como ya se ha señalado en el capítulo anterior, desde la aparición, con Walter Scott, de la novela histórica europea del siglo XIX, se ha visto inmersa la Historia en un mar de ficción, que adquiere forma a partir de la utilización de una serie de recursos estéticos delimitados por una premisa no elitista que se vio llevada hasta los límites¹ en la novela histórica de aventuras,² representada magníficamente, por Alejandro Dumas (padre), Eugenio Sue y Manuel Fernández y González y que se degradó finalmente, a lo menos en forma, de acuerdo con Isabel Román Gutiérrez, en España con la novela de aventuras históricas de Enrique Pérez Escrich.³

¹ De acuerdo con Jorge Ruedas de la Serna existen dos aportes fundamentales de la novela de folletín “que podríamos definir como rasgos anti-clásicos por excelencia: el prolongamiento hasta el límite de lo tolerable, o aún más allá, de las emociones, acorde con el abultamiento de la obra, y la mezcla arbitraria de los estilos tradicionales, como fruto de la necesidad de recrear una historia de modo verosímil, como un complejo proceso de la vida humana, en que lo sublime se contamina de lo bajo y lo trágico deviene en grotesca comicidad” (Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta de la Academia de Letrán”, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 58).

² Cabe aclarar que *Monja y casada, virgen y mártir* se considerará como partícipe de la estructura de la novela histórica de aventuras y *Martín Garatuza* de la novela de aventuras históricas. Particularidades que permiten entender la forma de argumentación en ambas (contraste y reafirmación, respectivamente).

³ VER NOTA 51.

Conscientes del carácter interpretativo del discurso histórico que ve en los hechos del pasado las causas que determinan el presente, la novela histórica, en tanto discurso ficcional, fue utilizada por los novelistas mexicanos del siglo XIX como arma ideológica, con la intención de establecer una conciencia nacional del mexicano a partir de sus orígenes y de la visión del mundo liberal. Este grupo de novelistas creó su propio discurso, un discurso monológico y maniqueo delineado por la novela de aprendizaje,⁴ la novela de aventuras⁵ y la novela de folletín.⁶

Es así como Vicente Riva Palacio, uno de los personajes liberales más importantes de la historia de México, como militar, político, periodista, poeta y escritor hace uso también de la estructura de la novela histórica. Una de sus obras más conocidas dentro de este subgénero, es *Monja y casada, virgen y mártir* (1868), que sitúa su trama en el periodo colonial de la Nueva España desde 1615 hasta 1624.⁷ Por ello, en los siguientes párrafos,

⁴ De acuerdo con Gerardo Bobadilla Encinas, la novela de aprendizaje es “aquella estructura narrativa que establece como núcleo de significación una problematización del código de valores que posee inicialmente el personaje, puesto que las interacciones que él tiene con el tiempo-espacio conducen a un desarrollo de ese sistema valorativo [... y] de esta manera ‘se moldea su carácter [... se dé una] ruptura con el mundo anterior de la adolescencia para liberar y desarrollar las potencialidades de la personalidad y crear su propio esquema de valores y proyecto de vida’” (*Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*, Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1999, p. 65). Cabe mencionar que Bobadilla Encinas plantea una subordinación, en *Gil Gómez el insurgente o la hija del médico* de Juan Díaz Covarrubias tanto de los elementos básicos del relato (narrador, personajes y tiempo-espacio) como de las diversas formas narrativas y recursos estéticos a la novela de aprendizaje; esto permite la localización de un patrón estético de la novela histórica mexicana del XIX.

⁵ Entendida, junto con Jean-Yves Tadié, como la novela que “organiza el suspenso de manera que ningún suceso tenga en sí mismo significado inmediato y que la solución (en términos de vida o muerte), lo mismo que la explicación (en términos de verdad o error), se aplacen siempre” (Jean-Yves Tadié, *La novela de aventuras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 10). Aunque la novela histórica de aventuras comprende en su definición la novela de aventuras, es necesario, por tener una más clara comprensión de la primera una definición individual de la segunda, que cómo puede verse corresponde totalmente a la estructura de la novela de folletín, en cuanto a que su base es una estructura iterativa de los acontecimientos. De ahí, que una conclusión lógica *a priori* sea que la novela de folletín y la novela de aventuras son estructuras que dependen una de la otra.

⁶ VER NOTA 49.

⁷ De acuerdo con Lydia Oseguera de Chávez la idea original de *Monja y casada, virgen y mártir* proviene de la infamia ocurrida en 1589 contra Luis de Carvajal y de la Cueva (El Viejo) y Luis de Carvajal (El Mozo), quienes fueron condenados injustamente por la Santa Inquisición, el primero a seis años de cárcel y destierro (pero muere antes de salir) y el segundo a muerte por garrote vil, debido al gran poder político que llegó a tener el primero. De cualquier forma, la novela va más allá, hasta 1624, año del levantamiento del pueblo en

tomando como base los elementos mencionados en la introducción de las distintas tendencias de crítica literaria pertinentes para este trabajo, analizaré la novela mencionada, la cual puede servir a manera de ejemplo de la función ideologizante⁸ que la novela histórica mexicana del XIX cumplió en el tiempo-espacio del enunciante, partiendo de la hipótesis de que Riva Palacio intenta desacreditar el tiempo-espacio de la Colonia, para validar el Liberal.

2.1 LA TRAMA

Monja y casada, virgen y mártir narra la tragedia de doña Blanca de Mejía y las aventuras de Martín Garatuza. Por un lado, la vida de la primera se ve sometida a la avaricia de su hermanastro don Pedro de Mejía, quien no deseaba compartir la mitad de su herencia con ella, y antes de que cumpla 20 años o se pueda casar, la obliga a contraer el hábito de Santa Teresa la antigua; por el otro, Garatuza, que sirve a distintos personajes, se ve envuelto en algunas peleas y la mayoría de las intrigas, las cuales tienen que ver directa o indirectamente con la suerte de la heroína.

Doña Blanca, después de siete años de enclaustramiento y dada la imposibilidad de deshacerse de sus votos, decide huir del convento, en donde el azar la lleva a encontrarse con Teodoro, un antiguo esclavo de su anterior protectora, doña Beatriz de Rivera, quien la

contra del Virrey de entonces, Diego de Mendoza y Pimentel. Sin embargo, el motivo, y he ahí la conexión, viene a ser el mismo: los abusos cometidos por la Santa Inquisición y el incumplimiento de la Iglesia de los preceptos que predicaba (Ver Lydia Oseguera de Chávez, *Historia de la literatura mexicana, Siglo XIX*, México, Alhambra Mexicana, 1990).

⁸ José Ortiz Monasterio considera que el apoyo otorgado por algunos periódicos liberales a *Monja y casada, virgen y mártir* fue por “una intensa propaganda a una obra que difundía los ideales del partido liberal” (José Ortiz Monasterio, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Riva Palacio*, México, Instituto Mora y Universidad Iberoamericana, 1993, p. 203). Igualmente Monsiváis menciona en su prólogo a *Monja y casada, virgen y mártir* que Riva Palacio “les resulta a los liberales un héroe de la literatura como libertad de expresión” (Carlos Monsiváis, “Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria”, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Océano, 1986, p. XII).

acepta en su casa. En esta locación es descubierta por su antiguo enamorado, don César de Villaclara, quien la desposa aún siendo monja, pero justo en su boda la Santa Inquisición los encuentra. Todos logran huir. Doña Blanca es colocada en la casa de Garatuza y María, su esposa, en donde son nuevamente sorprendidas, junto con Servia, la esposa de Teodoro, por la Santa Inquisición y llevadas a sus instalaciones.

Después de que doña Blanca se confiesa adoradora del demonio y practicante de brujería ante la presión de sus torturadores, logra escapar de nuevo con ayuda de Luisa, la villana que al verla en ese estado de desgracia por su culpa, toma su lugar. Teodoro, que ya antes, junto con Garatuza, había sacado a Servia, a María y a don César de las instalaciones del Santo Oficio, encuentra nuevamente a Blanca. Sin embargo, debido a la avaricia de Bárbara, una curandera que los mantenía convalecientes en su casa, doña Blanca es vendida a Guzmán, un bandido que habitaba el rancho “El Gavilán”, mientras Teodoro permanecía dormido. Guzmán, ya en sus dominios, intenta poseerla a la fuerza, pero doña Blanca, angustiada por conservar su pureza, se lanza a un barranco, sin que Teodoro, quien venía llegando para salvarla, pueda evitarlo.

2.2 EL NARRADOR

Monja y casada, virgen y mártir es relatada de forma monológica y maniquea por un narrador en tercera persona y omnisciente; sólo una vez se cede completamente la voz a uno de los personajes, a Teodoro, cuando cuenta los orígenes oscuros de Luisa (el personaje que después de doña Blanca y Martín Garatuza es el más importante). Teodoro se convierte, así, en el único narrador intradieético de toda la obra, ayudando a la configuración perversa del personaje de Luisa. Es decir: la única razón por la cual el narrador cede la voz es con el fin de que se respalde una configuración monológica y

maniquea,⁹ fin más ideológico que estético;¹⁰ éste puede observarse en las conclusiones de Teodoro sobre la maldad de Luisa y la fragilidad de la libertad:

Yo no necesitaba saber más y todo estaba claro para mí: el hombre libre que había hecho libre a Luisa, era don Manuel: él, sin duda, por envidia, era el que había enterrado el Cristo en la puerta de la tienda de don José [su antiguo amo], lo había denunciado después al Santo Oficio para perderlo, y Luisa había sido su cómplice y seguramente ella era la que había introducido furtivamente el otro Cristo al cuarto de mi amo; ella sabía que aquella noche terrible debían llegar los familiares a la casa de mi amo y me precipitaba a cometer el delito para librarse también de mí, y su fuga estaba ya preparada [...] Porque era seguro, era Luisa la mujer casada que estaba en relaciones con Arellano [alcalde mayor de Xochimilco] y que había denunciado la conspiración después de exaltarla [...] aquella mujer era un demonio, con un rostro tan hechicero y un alma tan infernal.¹¹

Este tipo de visión del mundo se debe, sobre todo, a su apego a la visión del mundo liberal, pues además de su evidente anticlericalismo, existe una denuncia de los peligros para la libertad del fanatismo religioso, pues “era en aquellos tiempos el terrible contagio de todas las almas”¹² y del exceso de poder económico y político de la Iglesia y la nobleza ante el Estado, que llevó, por su búsqueda de justicia, al “marqués de Gelves [virrey de la Nueva España de entonces, a ser...] por tanto el blanco de los ricos, de los nobles, del Arzobispo y de sus partidarios, y de la gente perdida”.¹³ Todas estas características son proyectadas hacia el tiempo-espacio de la Colonia, el cual es descalificado, además, como más adelante se verá, por su presentación degradada, contradiciendo la visión de los conservadores,

⁹ Para Ortiz Monasterio, por el contrario, “el partido que toma el autor no es absoluto ni maniqueo. Ello se debe a que en la causa del arzobispo hay un elemento que importa mucho recuperar a un general de nuestra segunda guerra de Independencia: el tumulto de 1624 sacó a la luz el potencial revolucionario del pueblo” (J. Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 216), sin embargo, lo monológico y lo maniqueo no resulta de su desaprobación al levantamiento, sino de la representación de la actitud de la Iglesia y de lo perjudicial que resulta que ésta tuviera tanto poder, uno de los principales argumentos liberales. VER APARTADO 1.2.

¹⁰ No se pretende sugerir una separación ideología y estética, sino solamente observar dónde se pone el énfasis.

¹¹ Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 73.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p.184.

representada a través de Mariano Dávila¹⁴ en la discusión ya mencionada, que se llevó a cabo entre *La Orquesta* y *La Revista Universal*.¹⁵

Entre los recursos de los que se vale el narrador para estructurar la obra en función de un lector común, se encuentran la retrospectiva, el desdoblamiento, la agnición y el uso de la menor descripción posible, influencia directa del modelo de novela histórica de aventuras propuesto por Sue, Dumas y Fernández y González. Además, la yuxtaposición y la elipsis, elementos fundamentales de la novela de folletín y de entregas, buscan estructurar un texto en donde la peripecia y la casualidad se vuelvan parte fundamental de la trama; a su vez, tanto los recursos pensados para el lector común como los elementos fundamentales de la novela de folletín dependen de la intriga, en donde “alguien pone trampas, alguien cae en las trampas, alguien revela las trampas que fueron puestas, alguien se salva de ellas [en donde el...] héroe individual en la novela del siglo XIX: es el sujeto y el objeto de la intriga”.¹⁶

2.3 LOS PERSONAJES: SUBLIMACIÓN Y PICARIZACIÓN

Las cualidades del personaje principal de las novelas históricas, el héroe medio caracterizado por Lukács, son compartidas por dos personajes, doña Blanca de Mejía y Martín de Villavicencio y Salazar (Martín Garatuza). Ambos personajes son tipos representativos de los criollos y de los mestizos, respectivamente.

¹⁴ Ver Leticia Algaba Martínez, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997 y el Apéndice del presente trabajo.

¹⁵ VER EL APÉNDICE DE ESTE TRABAJO.

¹⁶ Noé Jitrik, “El discurso de la novela histórica”, p. 64. De acuerdo con Jitrik, la intriga “implica una distribución de la economía narrativa”. *Ibid.*, p. 64.

Doña Blanca, por una parte, es un personaje sublimado¹⁷ y, por lo mismo, casi estático que sirve como núcleo horizontal para la acción de diversos personajes de la clase alta, en los tiempo-espacios cerrados. Garatuza, en cambio, es un personaje picarizado¹⁸ y muy dinámico, que sirve de vínculo entre la clase alta y la baja del México colonial, en los tiempos espacios abiertos. Ninguno de los dos tiene una clara filiación política o alguna intención de interpretar su influencia en los hechos posteriores, al igual que los héroes de Scott, Sue y Dumas.

¹⁷ Cabría hacer aquí una diferenciación entre “sublimación” y “sublime”, pues mientras el primer término se refiere, de acuerdo con Freud y Bajtín, a un tipo de idealización proyectada sobre determinado objeto que sirve o como mecanismo de defensa ante la presión de la cultura o como eufemismo representativo del objeto (Ver Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis* y M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación.*), lo sublime, de acuerdo con Kant, se entiende como el enfrentamiento de la sensibilidad humana a algo más allá de lo comprensible (lo que tiene forma, lo bello), pues al superar una forma preconcebible por el sujeto se tiende, en un primer momento, a sentir angustia y temor ante la imposibilidad de asimilarlo desde el entendimiento [Ver Eugenio Trías, “Lo bello, lo sublime y lo siniestro (Análisis de categorías estéticas)”, en Joseph Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós y Eugenio Trías, *Conocimiento, Memoria, Invención*, Barcelona, Muchnik, 1982)]; de acuerdo con Longino, además, debido a esa capacidad de impresionar, lo sublime es un recurso retórico que aporta “a los discursos muchos y diversos rasgos de vehemencia y patetismo y así, mezclándose con los argumentos que dimanen de los hechos, no sólo convencen al oyente, sino que incluso lo sojuzgan” (Longino, *De lo sublime*, p. 91); lo cual quiere decir, también, que lo sublime funciona como un elemento retórico de manipulación de las masas. (VER *IBID.*) Puede concluirse, entonces, que la sublimación busca generar el efecto de lo sublime como forma de convencer al lector. En el caso de doña Blanca, se entenderá que su configuración sublimada (idealizada), con el fin de provocar lo sublime, busca ser empática a un lector común al que trata de convencer de lo negativo del tiempo-espacio del enunciado que no tolera ni la tendencia a la perfección de este personaje.

¹⁸ De acuerdo con Alexander A. Parker, el pícaro se asemeja al “delinquent”, pues es “un transgresor de las leyes morales y civiles. No un criminal vicioso, como un gángster o un asesino, sino un tipo sin honra y antisocial pero menos violento” [Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 37]. Sin embargo, a pesar de las posibilidades significativas que la definición de Parker tiene para este trabajo, en cuanto a la figura de Garatuza y sus posibilidades de trasgresión de los valores, hay que tomar en cuenta la opinión de Ramón Ordaz, quien además de argüir que el término delincuente utilizado por Parker es tan injustamente incluyente de los jóvenes como excluyente de los delincuentes adultos, afirma que el pícaro “no es una entidad fija, sino más bien una entidad mutante, cuya caracterización va a depender de esa ‘pluralidad de códigos culturales’ en un ‘espacio valorizado’” (Ramón Ordaz, *El pícaro en la literatura Iberoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 125). Esto último es importante porque “la condición de antihéroe que prevalece en el pícaro hispano, no lo es tanto para el latinoamericano. Mientras las más de las veces el pícaro de tradición española fracasa, nuestro pícaro asciende, se aristocratiza, triunfa entre los laberintos de las armas, la burocracia y el poder” (*Ibid.*, p. 131); tal observación es importante porque en las Indias “el pícaro se encontró con una sociedad más abierta a sus aspiraciones” (*Ibid.*, p. 130), lo que llevó a considerar su trasgresión como el símbolo de una subversión validada por las ideas independentistas, pues la lucha por el alimento diario en un mundo de estratos inamovibles del pícaro español, se había convertido en la búsqueda de la libertad de un pícaro con el estómago lleno. Dentro de este nuevo contexto es que Martín Garatuza se desenvolverá (Ver, además, José Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento*).

Ambas configuraciones, que proporcionan la empatía entre los protagonistas y el lector, pueden localizarse directamente en la novela histórica española: en cuanto a la sublimación, los impulsos carnales están prohibidos o disfrazados de amor en todos los personajes nobles, y morir virgen o el enclaustramiento en un convento es el destino ideal de toda mujer y de algunos hombres.¹⁹ Cabe señalar que doña Blanca es mucho más liberal que los personajes femeninos de la novela histórica española del XIX, sin embargo, es semejante a ellos en el nivel de sublimación, donde el personaje asume estoicamente su suerte, sin algún tipo de ansiedad que lo lleve a actuar en demérito de su dignidad.²⁰ Debido a esa tendencia a la sublimación se da un rompimiento con las expectativas del lector, que puede atribuirse al modelo del romanticismo del tipo de *Atala* de Chateaubriand.²¹

¹⁹ Ver José de Espronceda, “Sancho Saldaña o el Castellano de Cuellar. Novela histórica del siglo XIII”, en *Antología de la Novela histórica Española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar, 1963, Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Barcelona, Barral Editores, 1971 y Mariano José de Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*, México, Porrúa, 1984.

²⁰ Una de las máximas representaciones de esta sublimación se encuentra en la novela de aventuras histórica española, máxima degradación de la novela histórica, *El mártir del Gólgota* (1863) de Enrique Pérez Escrich, obra que Monsiviáis señala irónicamente como influencia hispánica de Riva Palacio (recuérdese que *El mártir del Gólgota* trata la vida de Jesucristo). La sublimación en Pérez Escrich puede notarse en la configuración de un personaje como María Magdalena, quien mantiene su virginidad aunque no su honor, y de la samaritana, Saraí, quien obsequia agua a Jesús y decide separarse de su amante, Saphan, para no estar más en pecado, sugiriendo el estado ideal como el rompimiento de las relaciones con el otro: “Y los dos se separaron señalándose el cielo, único que da la fuerza para dejarlo todo acá en la tierra para volver a encontrarlo en él” (Enrique Pérez Escrich, *El mártir del Gólgota*, p. 290). De acuerdo con Joseph Campbell lo sublime aparece cuando el destino es asumido plenamente y el sujeto pierde el miedo (Ver Joseph Campbell, *El héroe de las mil máscaras*), por eso, una de las necesidades para que tal sentimiento pueda hacerse sentir es la asunción del destino sin la evidenciación de la voluntad individual del personaje, porque cualquier muestra de tal voluntad implicaría la representación de la ansiedad que rompería con el sentimiento de lo sublime. Por esta razón es que el personaje de doña Blanca posee las características de inmovilidad arriba mencionadas.

²¹ Con respecto de este cumplimiento o no de expectativas, Umberto Eco nos dice que hay dos maneras en que puede entenderse el término catarsis de Aristóteles: “En la primera de ellas, la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta [en la segunda...] la trama, al desenredar los nudos, se consuela y nos consuela. Todo acaba como se quería que acabara. D’Artagnan es nombrado, como corresponde, capitán de mosqueteros y, siempre como corresponde, muere Constanza Bonacieux, primero porque su muerte era necesaria para poner de manifiesto la maldad de *Milady* y hacernos así disfrutar con su castigo, y segundo porque ese amor, lo mismo que el de Rodolfo y Mimí, era imposible desde un principio y por definición” (U. Eco, *El superhombre de masas*, pp. 16-17).

La picarización, por su parte, es perceptible ya en la novela histórica española con el personaje de Usdróbal en *Sancho Saldaña o el Castellano de Cuellar* (1834) de José de Espronceda, quien se diferencia del bandido clásico a la Scott, como Robin Hood, principalmente por su iniciativa, su irreverencia y el apego a la configuración del pícaro clásico --autobiografía, evolución del personaje conforme avanza la novela, su servidumbre bajo distintos amos en búsqueda de mejorar su situación económica, y su moralidad relajada. En el caso de Garatuza, puede observarse que comparte algunos rasgos con las figuras del pícaro²² de otros autores como su disposición a servir a distintos personajes de la clase alta, que harían las veces de amos, y su relajada moralidad, en una etopeya que se hace del mismo:

Martín era un perdido, un truhán, hipócrita en presencia del Arzobispo, en cuya casa había entrado en la clase de familiar hacía ya tres años; estaba en relación con la peor canalla de la ciudad; muy joven, muy valiente, con una gran inteligencia, pero lleno de vicios. Martín de Villavicencio y Salazar, alias Garatuza, como le decían sus compañeros, debía figurar y figuró, como una notabilidad por sus crímenes en el siglo XVII. Pero en medio de todo, era un tipo de lealtad y de abnegación para sus amigos, y para él, el oidor era uno de ellos; cualquier sacrificio estaba dispuesto a hacer en servicio suyo, porque Martín era hombre de corazón.²³

En el caso de doña Blanca, su tendencia a lo sublime, como limitante de sus posibilidades, hace que evolucione de personaje romántico, en un inicio, a personaje trágico²⁴ para el final. De esta manera, se dejan de lado las expectativas generadas en el lector, con respecto

²² VER NOTA 131.

²³ Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 33.

²⁴ Respecto del género de la tragedia, Nietzsche dice que empezó su degradación con Eurípides por la influencia de la dialéctica socrática que sujetaba el destino al personaje y no a los dioses, como había sido en un inicio con Esquilo y Sófocles; esto pues la idea de que un error en el personaje equivale a su perdición, según el filósofo alemán, es más bien un motivo cómico (Ver Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, 6ª. Ed., Madrid, Alianza, 1981). La utilización del diálogo, como elemento de transmisión didáctica a través de la tragedia, tendencia que llega a su extremo con Eurípides, evidenciada en los prólogos que explican al espectador la forma en que debe entender la obra, sirve de alguna manera para aclarar el recurso retórico del que se vale Riva Palacio para, después de haber estimulado la empatía del lector con todos los medios de la novela popular, dejar sentir el malestar de lo trágico en un lector que relaciona tal sensación directamente con el tiempo-espacio del enunciado.

de un posible final feliz, para llevar a cabo sólo la catarsis de la trama, el primer tipo mencionado por Eco. Tal recurso se vuelve, así, el principal argumento de *Monja y casada, virgen y mártir* a favor del discurso liberal. Además, la natural expectativa del lector de que doña Blanca sobreviviera a la caída, hecho probable en la forma de estructuración y la tendencia más común del folletín, se vuelve una buena argucia de ventas, considerando la posible reaparición del personaje femenino en la continuación, *Martín Garatuza* (1868), que ya había sido anunciada.²⁵

La configuración, entonces, de ambos personajes principales (doña Blanca y Martín Garatuza), se encuentra definida por la presencia de la novela de aprendizaje (a través de la sublimación), en contrapeso con la novela de aventuras y del folletín (delimitadas por la picaresca) y viceversa, y por la yuxtaposición que se pone en evidencia, como se verá más adelante, debido al monologismo y al maniqueísmo derivado de la visión del mundo de la modernidad en México.²⁶

2.4 LOS PERSONAJES HISTÓRICOS

En cuanto a los individuos históricos-universales, según Lukács los personajes históricos con una conciencia sobre la trascendencia de sus actos y de los actos de los demás, existen dos, Juan Pérez de la Cerna (¿1573?-1631) y Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel (¿?-¿1642?), sendos representantes de alguno de los dos poderes en pugna; ambos personajes sintetizan a la Iglesia y al Estado, respectivamente, los dos bandos que acababan de

²⁵ El 8 de septiembre de 1868 “*La Orquesta* anuncia que con la entrega número 20 concluirá la novela y, a la vez, inserta el ‘Prospecto’ de *Martín Garatuza*, continuación de *Monja y casada...*” (L. Algaba, *op. cit.*, p. 26).

²⁶ Entendida de manera general, junto con Gianni Vattimo, “como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida” (Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 146).

enfrentarse en la Guerra de Reforma (1858-1861), lucha que trajo consigo la incorporación de las Leyes de Reforma²⁷ a la Constitución en 1873, influencia ideológica que puede percibirse en la configuración de la Iglesia como un sistema con demasiado poder (en una autonomía y un subjetivismo identificado con el autoritarismo y la corrupción), que requiere, así lo deja sentir Riva Palacio, de un elemento que delimite sus funciones y más que nada que la limite a ellas: el Estado:

El marqués de Gelves, con una voluntad firme y con una resolución indomable, comenzó a poner en todo el remedio [...] Los monopolios de las semillas y de los demás efectos de primera necesidad cesaron, bajando así los precios y comenzando a remediarse las necesidades de los pobres, que habían llegado a un extremo increíble, por esos que se llamaban “regatones”, que eran compradores y revendedores, entre los cuales se contaba el mismo Arzobispo, que tenía en su casa una carnicería que le hizo quitar el virrey [...] la justicia comenzó a administrarse a todo el mundo, y comenzaron a verse castigados ricos y nobles, caballeros y jueces, alcaldes y abogados, por las faltas en su administración.²⁸

El poder político de la Santa Inquisición, representado por Juan Gutiérrez Flores, un personaje creado por Riva Palacio y que hace las veces de Inquisidor Mayor, introduce un tercer poder intermedio con respecto a las dos corrientes de poder principales antes mencionadas, aunque el de Gutiérrez Flores cargado del lado de la Iglesia, obviamente. Este tercer poder es un punto de encuentro entre el Estado y la Iglesia, pues a pesar de que Luisa se vale de motivos personales (el amor a César) para acosar a doña Blanca, el hecho de que el arzobispo Pérez de la Cerna contribuya a denunciarla a la Inquisición se debe más que nada a que César (esposo de doña Blanca) era un punto estratégico en el que podía golpear a su rival político, el Virrey Diego Carrillo de Mendoza. Igualmente, el Virrey, cuando se encuentra resguardado en un convento, pide a Juan Gutiérrez Flores que interceda por él ante el arzobispo.

²⁷ Que propondría, principalmente, la separación entre Estado e Iglesia, la nacionalización de los bienes del clero, matrimonio civil, estado civil de las personas, libertad de cultos, extinción de comunidades religiosas y secularización de hospitales y comunidades religiosas.

²⁸ V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 184.

La Santa Inquisición, entonces, además de representar la sombra que resguarda el cumplimiento de los requerimientos socioculturales, como sucede en el caso de doña Blanca, pasa a ser el intermediario de la lucha por el poder entre la Iglesia y el Estado, como puede verse primero en un diálogo de Luisa con el arzobispo: “Permítame su Ilustrísima que le diga que todo eso vendría mejor de la Inquisición y no tendría el carácter de persecución de partido”.²⁹ Posteriormente, esta actitud se manifiesta en el intento de negociación del marqués de Gelves con el arzobispo: “El de Gelves se valió, como para intermediarios de aquella negociación, de su confesor el guardián de San Francisco y del inquisidor mayor don Juan Gutiérrez Flores”.³⁰

La visión del mundo dominante presenta, entonces, la lucha entre los elementos en pugna, desaprobando los intereses monetarios del arzobispo Juan Pérez de la Cerna y aprobando la actitud desinteresada de Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel; a su vez, configura a la Santa Inquisición como elemento de poder al servicio de los intereses de quien la supiera manejar y como representante de la visión del mundo de la religión católica española. Logra vislumbrarse, entonces, que una de las características predominantes en el estilo de *Monja y casada, virgen y mártir* es el énfasis en los nexos entre posturas contrastantes,³¹ lo que apoya la idea de la construcción de la novela con fines retóricos a través de la idealización de doña Blanca en contraste con el carácter siniestro del tiempo-espacio.

²⁹ *Ibid.*, p. 232.

³⁰ *Ibid.*, p. 306.

³¹ Algunos ejemplos que muestran tal tendencia en *Monja y casada, virgen y mártir*, son la exposición de la clase alta y baja a través de Garatuza y de doña Blanca, la constante evidenciación de la yuxtaposición por el narrador y la presencia de la Inquisición como poder intermedio que pone de relieve la función del Estado y la Iglesia, mencionada en este apartado.

2.5 LA COLONIA Y LO SINIESTRO

Uno de los recursos más utilizados, influencia de la novela histórica de Walter Scott, es la acción o efecto recíproco, que según Lukács es la influencia recíproca entre personajes y tiempo-espacio: una de las características inmanentes a la novela histórica.³² Para *Monja y casada, virgen y mártir*, esta relación es de vital importancia, pues de acuerdo con la hipótesis planteada al inicio de este capítulo, la novela contiene una estructura argumentativa a favor del discurso liberal y en contra de los conservadores, que en un primer momento, vendrá de la representación física degradada del tiempo-espacio de la Colonia y del sometimiento del individuo a fuerzas externas que no puede controlar. Lo primero es apreciable desde el inicio de la novela:

Hace dos siglos y medio [dicho desde 1868] México no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma, ni de lo que debía ser en los dichosos años que alcanzamos.

Las calles estaban desiertas y muchas de ellas convertidas en canales; los edificios públicos eran pocos y pobres, y apenas empezaban a proyectarse esos inmensos conventos de frailes y de monjas, que la mano de la Reforma ha convertido ya en habitaciones particulares.

Se vivía entonces muy diferente de cómo hoy se vive. A las ocho de la noche casi nadie andaba por las calles, y sólo de vez en cuando se percibía el farolillo de un alcalde que iba de ronda, o la luz con que un escudero o un rodrigón alumbraban el camino de un oidor, de un intendente o de una dama que volvía de alguna visita. Los perros vagabundos se apoderaban de las calles desde la oración de la noche y atacaban como unas fieras a los transeúntes.

Los truhanes y los ladrones tenían carta franca para pasear por la ciudad; la policía de seguridad estaba sólo en las armas de los vecinos.³³

³² VER APARTADO 1.1.1.

³³ V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 7. Respecto de esta cita, pueden observarse dos posibles interpretaciones: la argumentación a favor del liberalismo o la crítica irónica de los pocos logros del gobierno liberal en el poder, pues las condiciones del tiempo-espacio del enunciado son muy similares a las del tiempo-espacio del enunciante. Tal sentido irónico, desde luego, estaría justificado por las desavenencias de Riva Palacio con Juárez, pero sobre todo, con la ideología positivista representada por el director de la Escuela Nacional Preparatoria, Gabino Barreda. Recuérdese que una de las premisas del primer gobierno mexicano posterior al Segundo Imperio fue la del orden sobre todas las cosas, incluso sobre la libertad, tendencia que no fue muy del agrado de los liberales duros como Riva Palacio (Ver L. Zea, *op. cit.*). Sin embargo, ambas interpretaciones, creo, no son contradictorias sino complementarias, lo cual le permite a Riva Palacio criticar a sus opositores liberales y a los conservadores, su objetivo principal.

Lo segundo, el sometimiento del individuo, puede observarse en la subordinación de la individualidad a la arbitrariedad de la autoridad, representada por la Santa Inquisición, en donde se genera un estado de terror parecido a la sensación de lo siniestro, “cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.”³⁴ Es decir, lo siniestro aparece, a partir de la ratificación de una creencia que había sido desmentida por el enfrentamiento de ésta con las posibilidades reales.

El término de lo siniestro fue establecido por Sigmund Freud en su ensayo homónimo elaborado a partir del cuento fantástico “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann y su importancia para el presente trabajo se encuentra en que resalta la degradación de un tiempo-espacio de la Colonia en donde la individualidad y, por lo tanto, la identidad del sujeto pierden su valor al enfrentarse a la imprevisibilidad arbitraria de lo

³⁴ Sigmund Freud y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro. El hombre de la arena*. p. 59. Con base en el análisis del “Hombre de la arena” Freud menciona que la sensación de lo siniestro puede generarse de dos maneras: 1) por reanimación de recuerdos infantiles reprimidos y 2) por confirmación de una convicción de la niñez que se creía superada; debido al anacronismo histórico de la novela histórica, en *Monja y casada, virgen y mártir* se utiliza la segunda forma, pues el uso en la literatura de un tiempo-espacio del enunciado que coincide con la realidad del tiempo-espacio del emisor (enunciante) y en ocasiones del receptor, encuentra un excelente artificio estético y retórico para convencer al lector de alguna idea planteada cuando “el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mistificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto” (S. Freud y E. T. Hoffmann, *op. cit.*, pp. 61-62). Debe resaltarse que lo siniestro se vincula en “El hombre de la arena” con el estado psíquico del protagonista, quien padece de esquizofrenia, y por lo tanto no se presenta igual en *Monja y casada, virgen y mártir*; sin embargo, puede señalarse una similitud por analogía: en ambas obras se trata de representar un recuerdo perturbador [un trauma no superado ni perlaborado (*verwunden*)], en el primer caso, para el individuo, y, en el segundo, para el colectivo. Es importante resaltar el término *verwunden*, sugerido por Martin Heidegger y retomado por Vattimo, pues *Verwindung* o perlaboración, de acuerdo con el filósofo italiano, sería “la aceptación resignada (pero también marcada por un nuevo signo), convaleciente, signada por la dis-tor-sión, por el error de la metafísica, sería [...] la única huella de la tensión hacia lo otro” (Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 156); que equivaldría a asumir el trauma, sin que ello implique una superación, pues la superación (*Ueberwindung*) trata de dejar atrás “la relación con un pasado que ya no tiene nada que decirnos” (*Ibid.*, p. 145) y la perlaboración busca hacer al trauma parte de la experiencia de vida. Vattimo coloca a la superación como proceso inmanente a la modernidad (VER NOTA 139) y a la perlaboración como característica de la postmodernidad. De ahí que la utilización del recurso de lo siniestro por un escritor y la producción de tal sensación en determinado lector, implicaría una relación directa de uno o de otro con una visión del mundo de la modernidad, justo al imaginario colectivo al que pertenece Riva Palacio, y que da pauta para comprender lo espontáneo del recuerdo de la Colonia en sus novelas, que aún faltaba mucho para asumirlo.

autoritario. Aquí, la decisión que un tiempo estuvo sujeta al arbitrio de la figura del padre, vuelve a estar subordinada pero ahora al arbitrio de desconocidos que sustituyen a aquélla, los representantes religiosos; se confirma, entonces, la dependencia de la figura del padre. Por ello, un tiempo-espacio con tales características implica tanto la pérdida de las garantías individuales de la Constitución de 1857 y de las leyes de Reforma, como de la coherencia del pensamiento racional,³⁵ tal y como puede apreciarse en el siguiente diálogo entre doña Blanca y el Tribunal de la Santa Inquisición:

--¿Confesáis pues? --dijo con la misma indiferencia que antes el inquisidor y sin inmutarse ni afectarse con la creciente exaltación de Blanca.

--¿Y qué queréis que confiese?

--Vuestra herejía al haber contraído tan sacrílego matrimonio estando ligada a Dios por vínculos tan sagrados.

--¿Y cómo queréis que yo confiese semejante cosa? Yo he pronunciado esos votos de consagrarme a Dios en el claustro por fuerza, contra mi voluntad, y Dios no puede haberme aceptado ese sacrificio [...]

--Inútil será proseguir la diligencia --dijo el inquisidor--. Asentad, señor escribano, que esta mujer ni reconoce sus crímenes, ni abjura de sus errores, e insiste en negar su confesión, y que en consecuencia se le sujete por su contumacia a la cuestión de tormento ordinario y extraordinario hasta obtener su confesión.³⁶

Esta sensación de desvalimiento ante un poder tan nefasto, consecuencia del fanatismo religioso, es lo que produce lo siniestro, debido a la identificación del lector con los personajes principales, de lo que se vale Riva Palacio, repito, para descalificar el tiempo-espacio de la Colonia y, por lo mismo, la visión del mundo conservadora, exhibiendo “el dogmatismo de la sociedad colonial representado en la novela por el dogmatismo religioso,

³⁵ Según Freud, lo siniestro puede ubicarse en la incertidumbre intelectual, es “algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán impresión” (S. Freud y E. T. Hoffmann, op. cit., pp. 10-11). A pesar, de ello, Freud aclara que la orientación del humano puede ser afectada por las dos formas de producción de la sensación (reanimación y confirmación), por lo que considera que lo siniestro entendido como algo insólito es sólo una forma de tantas como puede producirse.

³⁶ V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, pp. 273-274.

esa arma que pendía sobre la fe católica y que la Iglesia esgrimía incesantemente en la defensa de su poder sobre la sociedad”.³⁷

Un elemento que permite sustentar la utilización del término de lo siniestro para tratar de explicar una de las líneas discursivas que Riva Palacio usa para la construcción de *Monja y casada, virgen y mártir*, es la semejanza entre la manera en que se estructura una leyenda y el cuento fantástico;³⁸ esto, si se considera que la primera y el segundo, respectivamente, parten de una interpretación de hechos sucedidos en un mundo real y el texto obliga “al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales”³⁹ y, ambas, ni son poéticas, ni alegóricas.⁴⁰ Cabe mencionar que, de acuerdo con esta definición, la única diferencia marcada entre la leyenda y lo fantástico sería que en la leyenda no existe una vacilación entre una explicación natural y sobrenatural, pues no hay una trasgresión de las leyes naturales sino una proyección del deseo encarnado en el ideal de perfección, positivo o negativo, del “objeto de fe”, similar a lo que Mijail Bajtín denomina la “fantasía realista”⁴¹ en esa especie de elasticidad que el folclore genera en la literatura.

³⁷ Leticia Algaba, “Las protagonistas de *Monja y casada, virgen y mártir*”, en *Literatura Mexicana*, p. 347.

³⁸ Recuérdese que Freud sitúa lo siniestro en “El hombre de la Arena” de Hoffmann, un cuento fantástico. De acuerdo con Todorov, “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª. ed., México, Premio, 1981, p. 24). Es así que lo fantástico dura sólo el momento de la lectura, pues cuando se termina el lector debe decidir: “Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (*Ibid.*, p. 36).

³⁹ *Ibid.*, p. 30. Como puede observarse, tanto en la leyenda como en el cuento fantástico existe en el fondo la presencia de un mundo real como aval de veracidad.

⁴⁰ De acuerdo Arnold van Gennep, la leyenda es “la narración localizada, individualizada, objeto de fe” (Arnold van Gennep, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982, p. 28), lo cual quiere decir, a muy grandes rasgos, que la leyenda tenderá a ubicarse en determinada región, se identificará en la acción de un individuo que se distinguirá por determinadas características y sobre el cual se proyectará la credibilidad de cierto grupo.

⁴¹ “Tal fantasía [dice Bajtín] se basa en las posibilidades reales del desarrollo humano: posibilidades no en el sentido de un programa de acción práctica inmediata, sino en el sentido de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana. Esas exigencias existirán

Existen, a lo menos, tres leyendas manejadas por Riva Palacio: en la primera se tiene el rapto de una monja por un bandido que habitaba el rancho “El Gavilán”, como según el cronista regional Xavier I. Esparza Santibáñez⁴² de Nicolás Romero, municipio del Estado de México, sucedió ahí mismo a principios del siglo XIX. En el segundo caso, de acuerdo con Ortiz Monasterio, se tiene “el proceso seguido por la Inquisición contra ‘la llamada doña Blanca de Mejía en el siglo o Sor Blanca del Corazón de Jesús, profesa en el convento de Santa Teresa de la Orden de Carmelitas descalzas, de donde con gran escándalo y perturbación ha huido, y viviendo en relajada vida pretende contraer o ha contraído ya sacrílego matrimonio’”,⁴³ en la ciudad de México. La tercera se enfoca negativamente sobre el tiempo-espacio de la colonia, mediante la leyenda negra de la Santa Inquisición, también, en la Ciudad de México. Las tres ubicaciones (una en el Estado de México y dos en la Ciudad de México) permiten vislumbrar el evidente centralismo (entendido el centro como región) del que adolece la postura de Riva Palacio y que concuerda con la idea de leyenda que Luis González y González⁴⁴ considera, por un lado, la historia del terruño, de lo regional, y, por otro, la desmitificación de la historia oficial, la de los vencedores. Y he ahí, precisamente en la generalización (Historia nacional) de lo particular (Historia del centro como región), la confirmación de la manipulación del discurso, en el disfraz de contradiscurso oficial.

Según el filósofo francés, Paul Ricoeur, la leyenda es la historia de las víctimas, y no de los vencidos ni de los ganadores:

siempre mientras exista el hombre, no pueden ser reprimidas, son tan reales como la naturaleza humana; por eso, antes o después, han de abrirse camino hacia una realización plena” (Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 302-303).

⁴² Ver Xavier I. Esparza Santibáñez, *Identidad Municipal Nicolás Romero, Méx.*, Nicolás Romero, Estado de México, Ayuntamiento Constitucional de Nicolás Romero, 1994.

⁴³ Citado por Ortiz Monasterio en *op. cit.*, p. 213.

⁴⁴ Ver Luis González y González, *Otra invitación a la microhistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

lo que la epopeya había hecho en el terreno de lo admirable [dice Ricoeur], la leyenda de las víctimas lo hace en la de lo horrible. [La leyenda como epopeya negativa que es...] preserva la memoria del sufrimiento, a escala de los pueblos, como la epopeya y la historia en sus comienzos habían transformado la gloria efímera de los héroes en memoria duradera. En los dos casos, la ficción se pone al servicio de lo inolvidable. Permite a la historiografía emparejarse con la memoria.⁴⁵

Esta propuesta de Ricoeur apoya la idea de manipulación del lector en *Monja y casada, virgen y mártir*, pues considero que Riva Palacio, conscientemente o no, utilizó, a su vez, el discurso de las víctimas en el tiempo-espacio del enunciado y no el de los vencidos, para transmitir la visión del mundo liberal, la visión de los ganadores en el tiempo-espacio del enunciante; el uso de la leyenda negra de la Santa Inquisición, así como el énfasis en el patetismo para generar empatía en el lector, pueden corroborarlo.

Es necesario agregar que cuando Ricoeur habla de memoria en la cita anterior, se refiere a revivir las experiencias colectivas desde un presente a partir de la ficción y no sólo como parte de un pasado lejano, puesto que “el relato de ficción imita, en cierto modo, el relato histórico. Narrar cualquier cosa [...] es narrarla *como* si hubiese acontecido”,⁴⁶ lo cual es un artificio retórico utilizado por Riva Palacio al describir al detalle la tortura de doña Blanca para generar la indignación del lector:

El escribano hizo una señal y volvieron a acercar el aparato a la boca de la infeliz. Ella apretó los dientes de una manera terrible pero los verdugos, con una espantosa serenidad, le taparon la nariz y la introdujeron en la boca una delgada palanca de acero.

Blanca desesperada no quería abrirla pero la palanca obró su efecto, y Blanca tuvo que ceder.

La sangre corría por sus mejillas, sus labios estaban hechos pedazos y los verdugos la habían roto los dientes. Sin apartar de su boca la palanca que destrozaba también su lengua, volvieron a colocar el embudo y a vaciar en él otra medida.

Entonces pudo verse materialmente crecer el vientre de aquella desgraciada, y pudo oírse un ruido siniestro en el interior de aquel cuerpo.⁴⁷

⁴⁵ Paul Ricoeur, “Entrecruzamiento de la Historia y de la ficción” en *Tiempo y narración*, v. III, 2ª. ed. México, Siglo XXI, 1999, p. 912.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 913.

⁴⁷ V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 293.

Como logra observarse, Blanca (ya no doña Blanca) es la víctima martirizada por la arbitrariedad de la Santa Inquisición, que la despoja de su voluntad y la somete a la falta de sentido de un mundo siniestro.

La pérdida de la individualidad ante la arbitrariedad, que en este caso específico genera la sensación de lo siniestro, se relaciona, además, con el espacio fronterizo en el que se convierte la Colonia, ese espacio de transición entre algo que ya no se es, español e indígena, y lo que se comienza a ser, “los hijos de español y negra, mulatos; los de español e india, mestizos; los de indio y negra, zambos; luego una porción de subdivisiones, como pardos, coyotes, saltapatrás, etc.”,⁴⁸ que a la larga fue incluido en una sola palabra, mestizo. La falta de identidad del yo, a manera de sinécdoque de la falta de identidad nacional, entonces, puede entenderse como la falta de individualidad, si se acepta que esta última la da la conciencia de ser del sujeto. Es por esto último que puede relacionarse lo siniestro con la falta de identidad, porque ésta funciona como una confirmación de una creencia infantil que se creía superada, la imposibilidad de ejecución de la voluntad propia ante la presencia simbólica del padre; por ello, el mestizaje se vuelve en una necesidad para la fuerza en la unión de las víctimas y los vencidos, un tipo de mecanismo de defensa ante la angustia de lo siniestro:

Los tres siglos que fueron el crisol [dice Monsiváis] “de donde debía surgir un pueblo que ni era el conquistado ni el conquistador, pero que de ambos heredaba virtudes y vicios, glorias y tradiciones, caracteres y temperamentos...” El fruto óptimo del virreinato es el mestizaje, que elimina la odiosa distinción entre españoles e indios, mestizos, negros, mulatos y zambagos.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁹ C. Monsiváis, “Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria”, p. X.

2.6 LA YUXTAPOSICIÓN Y EL CONTRASTE

La yuxtaposición guarda una íntima relación con la novela de folletín,⁵⁰ debido a que esta última se escribía por capítulos, se insertaba en los periódicos de la época y, lógicamente, dependía su éxito de las ventas y para mantenerla, era necesario yuxtaponer los sucesos, dejando “el fin de cada lance en un momento climático de modo que nadie pudiera eludir la lectura”⁵¹ del siguiente.

Tal estructuración ocasionaba, desde luego, mediante la elipsis (omisión de algunos acontecimientos sin que se pierda el significado de todo un suceso en conjunto), que el autor retomara la narración de un hecho dejado en suspenso, en el siguiente capítulo, o de situaciones que hubieran estado ocurriendo al mismo tiempo y que no se habían dado a conocer, aumentando de esta manera la curiosidad del lector. Además, al ser *Monja y casada, virgen y mártir* no sólo una novela de folletín, sino también de aventuras, se utiliza la yuxtaposición durante toda la narración, ya que las situaciones no son presentadas introspectivamente, sino a través de las acciones exteriores y concretas de los personajes, tomando como eje un solo tiempo en diversos espacios. Los diversos ángulos simultáneos presentados sobre un tiempo-espacio, sin embargo, están a favor de una sola visión del mundo, volviendo monológica la novela, y la evidenciación de la yuxtaposición, en algunos casos, solamente viene a apoyarlo; por ejemplo: “En ese intermedio había pasado una

⁵⁰ Respecto a esto, Francisco Orozco Campos dice, como se mencionó en la introducción, que la novela de folletín tuvo su auge en México de 1868 a 1872, curiosamente las fechas en que Riva Palacio publica sus novelas, iniciando con *Calvario y Tabor* y terminando con *Memorias de un impostor* (Ver Francisco Orozco Campos, “Prólogo”, en Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1997).

⁵¹ L. Oseguera de Chávez, *Historia de la literatura mexicana. Siglo XIX*, p. 122. Sin embargo, cabe aclarar, que de acuerdo con Ortiz Monasterio, tanto *Monja y casada, virgen y mártir*, como *Martín Garatuza*, fueron novelas de entregas y no de folletín, “aunque se usaba la misma técnica del folletín, que consistía en hacer que cada episodio terminara en suspenso” (J. Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 182).

escena semejante en la casa de la Sarmiento”⁵² y “Don Pedro de Mejía y don Alonso de Rivera conversaban en la casa del primero en la misma noche en que acontecía la prisión de Teodoro”.⁵³ La evidenciación de la yuxtaposición, en tales casos, sirve para ir tejiendo la trama mediante un monologismo implícito en provecho del estilo, pues si la yuxtaposición no se hiciera explícita, lo que se intenta resaltar mediante el contraste podría pasar inadvertido. Esta evidenciación resulta indispensable para la coherencia interna de la novela y señala uno de los puntos de contacto forma-contenido.⁵⁴

La presencia del claroscuro (contraste escenográfico entre la luz y la sombra con el fin de resaltar o hacer presente algo) no es gratuita, pues, este recurso, utilizado por la pintura romántica, ayuda al narrador a dirigir la atención de los lectores hacia determinada situación. Lo que lo hace un recurso que posee la mezcla de monologismo y maniqueísmo de la novela histórica del siglo XIX, pues así como señala y oculta, también califica y descalifica. La sombra es la Santa Inquisición envuelta en su leyenda negra y la luz el espacio yuxtapuesto del amor irrealizable entre doña Blanca de Mejía (la monja y casada, virgen y mártir) y don César de Villaclara (el esposo).

Por lo tanto, no es extraño que el claroscuro, como una técnica de contraste utilizada a lo largo de toda la obra con el fin inmediato de causar suspenso, aparezca al lado de la yuxtaposición y de la agnición, que de cierta forma son un tipo de contraste. Recuérdese que éste es una manera de hacer presente algo y la yuxtaposición, aunque en principio, no encima una acción por sobre otra, sí, en cambio, la mantiene suspendida mediante la elipsis, lo cual, en definitiva, crea un contraste y por lo mismo resalta más el suceso que en el

⁵² V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 135.

⁵³ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁴ De acuerdo con Jean-Yves Tadié la “aventura concentra el tiempo en ella misma” y es por eso que el novelista tiene que recurrir a indicar el tiempo transcurrido, lo cual sugiere que la evidenciación de la yuxtaposición también es parte indispensable para la cohesión de la obra. (Ver J-Y. Tadié, *op. cit.*, p. 81).

momento es leído, logrando de esta manera hacer convivir dos o más perspectivas simultáneas; y la agnición, por su parte, intenta sorprender a partir del claroscuro, desenmascarando, de pronto, al personaje para generar sorpresa o consuelo en el lector.

A este último tipo de agnición, que no introduce un nuevo personaje sino que sólo desenmascara a uno ya conocido, Umberto Eco la denomina “agnición inútil del falso desconocido”, en donde la novela “suele presentar a algún personaje misterioso que debería resultar desconocido para el lector”⁵⁵ pero que no lo resulta. Los constantes desenmascaramientos de Luisa por los distintos personajes o el propio narrador la hacen parte de la agnición, que finalmente no resulta tan inútil al otorgar el consuelo del reconocimiento al lector,⁵⁶ así como puede verse en el más vehemente de sus desenmascaramientos, llevado a cabo por Garatuza en la boda de Luisa con don Pedro:

Esta estudiantil comparsa que con mano firme dirijo y guío, me comisiona para felicitaros por la elección de una esposa que llamarse puede bella entre las bellas, y se huelga de ver elevada a vuestro tálamo a la hermosísima Luisa, esclava de don José de Abalabide, que, confiscada por el Santo Oficio con todos los bienes de su amo, huyó a pasar como mujer de don Manuel de la Sosa, a quien envenenó; a la preciosa querida de don Carlos de Arellano, de cuyo lecho ha huido para venir a daros su mano; a la compañera de la bruja Sarmiento por muchos años.⁵⁷

Es a partir de todo lo anterior que puede considerarse a *Monja y casada, virgen y mártir* como una novela que busca convencer sobre las cualidades positivas del tiempo-espacio del enunciante, focalizando sobre los aspectos más negativos del tiempo-espacio del enunciado; ello viene a ser una forma muy recurrida de descalificación que la mayoría de los escritores liberales utilizaría y por la cual puede entenderse la trágica muerte de doña Blanca. Por el contrario, en *Martín Garatuza*, como ya se verá en el siguiente capítulo, la

⁵⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Recuérdese que una de las características de la novela popular, según Eco (VER APARTADO 2.3), es que permite el consuelo al lector, y una de las formas en que éste se logra es mediante la repetición, que permite al lector encontrarse con lo ya conocido, lo cual le hace sentir placer.

⁵⁷ V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 177.

estrategia argumentativa cambia a una mera reafirmación de lo negativo del tiempo-espacio del enunciado, permitiendo el consuelo a través de la posibilidad de felicidad como consecuencia de una mayor libertad, reconocida por el Estado a través de las garantías individuales y de la separación de lo privado y de lo público, dos de las principales bases sobre las cuales la doctrina liberal vino a establecer la nueva visión del mundo.

CAPÍTULO III

EL CONSUELO COMO REAFIRMACIÓN DE LA DOCTRINA LIBERAL EN *MARTÍN GARATUZA*

La tercer novela de Riva Palacio, continuación de *Monja y casada, virgen y mártir* es *Martín Garatuza*, que si bien, como aquélla, retoma algunos hechos históricos y a la Inquisición como sinécdoque del periodo de la Colonia en la Nueva España, en este caso busca más que nada consentir a un lector cautivo al que se había buscado transmitir la idea de la doctrina liberal en *Monja y casada, virgen y mártir* como esencial para el progreso, reafirmando en este caso los valores transmitidos y demostrando que sí puede haber lugar para la felicidad individual, si se cuenta con un contexto que lo permita. Es decir, la hipótesis, de la que se parte en este caso, es que a diferencia de *Monja y casada, virgen y mártir*, *Martín Garatuza* sí otorga el consuelo final al lector, como una manera de reafirmar las ventajas del liberalismo sobre la cerrazón de la Colonia.

3.1 LA TRAMA

A diferencia de *Monja y casada, virgen y mártir*, *Martín Garatuza* se centra en las aventuras del héroe homónimo, que se enfocan, por un lado, en su participación en una

conspiración criolla y, por otro, en la reivindicación tardía de la muerte de doña Blanca mediante la búsqueda de la felicidad de doña Esperanza de Carbajal.

Como parte de la conspiración, Garatuza recurre al disfraz como “ardid de guerra” para viajar o infiltrarse en el bando contrario, estrategia que le otorga no sólo una gran movilidad, sino además capacidad de manipulación de su tiempo-espacio. Es en una de sus intrigas como infiltrado, cuando por un error del mismo Garatuza, atribuible a la casualidad, don Leonel de Carbajal, detenido por los soldados del virrey, le encarga el cuidado de “Las memorias de doña Juana de Carbajal”, por las que llega a interesarse en la suerte de doña Esperanza¹, símbolo del mestizaje, al ser la última descendiente de Cuauhtémoc e Isabel de Carbajal, hija de conquistadores españoles.

El nuevo villano quien se encarga esta vez de complicar las cosas es don Baltasar de Salmerón, un español venido a menos, quien además de haber denunciado la conspiración criolla de la que era parte Garatuza, había sido el causante de la mayoría de las desgracias sucedidas a los Carbajal. Reaparece también don Alonso de Rivera junto a las dos doñas Catalinas de Armijo, madre e hija, para intentar quedarse con la fortuna de don Pedro de Mejía, móvil que vendrá a colocar más obstáculos para la felicidad de doña Esperanza, hija natural y legítima heredera de Mejía.

El desenlace, a la manera de *Los tres mosqueteros* cuando Milady es juzgada por Athos y ajusticiada en un paraje solitario, consuela al lector cuando son ejecutados don Alonso de Rivera, don Baltasar de Salmerón y Guzmán, quien había provocado el suicidio de doña Blanca, por don César de Villaclara, Martín Garatuza y el negro Teodoro, a las

¹ El triunfo de doña Esperanza bien puede simbolizar el triunfo del mestizaje y el fin de la fatalidad de tal raza. Una perspectiva más optimista que la de la anterior novela. Tal unión, además, nacida del amor entre un emperador indígena y una representante de la nobleza española, aleja la idea del mestizaje como producto de una violación. Lo cual evita que la novela caiga en un antihispanismo.

afueras de la ciudad de México, “rumbo a la laguna”. Por su parte, doña Esperanza y don Leonel se casan y son ricos y felices para siempre.

3.2 EL NARRADOR

En *Martín Garatuza*, al igual que en *Monja y casada, virgen y mártir*, el narrador da una visión monológica y maniquea del mundo que, sin embargo, disminuye en importancia al convertirse, la mayor parte del tiempo, en un simple descriptor de actitudes y de movimientos de los personajes, permitiendo una gran cantidad de diálogos, sin dejar de juzgar levemente, sobre todo, a los personajes que no concuerdan con su idea de ética. Las funciones más importantes del narrador son dos: contextualizar al inicio de cada capítulo y desdoblar² a los personajes para generar empatía o apatía, tal y como puede observarse en el capítulo diez de la primera parte, en donde el narrador hace un retrato³ de doña Catalina de Armijo (hija) que sirve para entender el verdadero significado de los diálogos posteriores entre esta última y don Alonso, sin necesidad de mayor intervención del narrador:

Doña Catalina vivía con su madre, una anciana como de 54 años. Ni a la madre ni a la hija se les habían conocido bienes de fortuna; pero ellas habían vivido siempre con cierto lujo, merced, según decía el vulgo, a la condescendencia de la vieja y a la arrogante figura de Catalina.

No había en aquella casa muchas visitas, pero sí tenían siempre algún constante protector que las visitaba asiduamente y con gran confianza, a todas horas del día y de la noche.

Primero fue un intendente, luego un oidor, después un comerciante acaudalado, más adelante un regidor perpetuo, un alférez real y otros varios, hasta que, según informes verídicos, don Alonso de Rivera ocupaba aquella posición en los días en que nos vamos refiriendo.

El público sabía que los protectores empobrecían y se retiraban, pero algunos habían notado que al encontrarse con doña Catalina en la calle, la saludaban como buenos

² Entendido como contrapunto resultante entre las acciones de los personajes y sus verdaderas intenciones mostradas a través de la focalización del narrador sobre el pensamiento de los personajes.

³ Este retrato hecho de Catalina, a manera de carta de presentación, como una mujer que vende favores sexuales, influencia, inevitablemente, los posteriores diálogos y muestra que su nobleza es mera apariencia, predisponiendo negativamente al lector del XIX, sin necesidad de quitar fluidez a la novela.

amigos, lo que probaba que habían perdido la visita y la intimidad, pero no la confianza ni la buena amistad con ella.

En la casa de doña Catalina no se vían caballos, ni carrozas, ni lacayos; un ajuar elegante y pocos criados; pero en cambio, grandes cofres con ricos servicios de plata, cajas con numerario abundante y hermosas joyas, formaban el depósito de la dama y recordaban la ruina de sus adoradores.

Doña Catalina había comprendido y decía que la hermosura de las mujeres pasa como la forma de las nubes, y que era necesario aprovechar y guardar para la vejez, porque entonces debería al dinero lo que en su juventud a la belleza.

No se sabía si la madre había enseñado estas teorías a la hija, o la hija había convencido de ellas a la madre; lo cierto es que las dos estaban conformes con ellas.⁴

Esta percepción de doña Catalina (hija) cambia, sin embargo, conforme comienza, en el capítulo veintitrés de la segunda parte, a enamorarse de don Leonel, un sentimiento aprobado por el narrador. Es decir, que la posibilidad de una empatía entre el lector y Catalina se otorga gradualmente con la desaparición de los comentarios negativos del narrador y la aparición de comentarios positivos, que preceden a los diálogos, para mostrar que el personaje habla sinceramente. A pesar de la apariencia de mayor libertad de los personajes, se subordinan a la visión monológica y maniquea⁵ del narrador:

Don Alonso salió y doña Catalina aprovechó el momento para componerse y tomar una apostura elegante. Comenzaba ella también a interesarse por don Leonel [...] Catalina con los ojos húmedos y brillantes de entusiasmo, seguía la creciente excitación del joven; sus mejillas se encendían y palidecían alternativamente, su seno se agitaba y su respiración se hacía casi fatigosa.

--¡Oh! —exclamó—ese amor así, nunca, nunca le he sentido, mi corazón no ha experimentado jamás esas emociones, os lo aseguro, y no sé si las desee o las tema.⁶

⁴ Vicente Riva Palacio, *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*, 3ª. ed., México, CONACULTA, UNAM, IMC e IJMM, 1997, pp. 83-84.

⁵ Puede llamar la atención que insista en lo maniqueo cuando se reivindica un personaje inicialmente descalificado por el narrador, pero estas posibilidades sólo se consuman cuando el personaje comienza a someterse a la visión del mundo de la mayoría.

⁶ *Ibid.*, pp. 431-433.

3.3 LOS PERSONAJES PRINCIPALES

El personaje principal es Martín Garatuza y al igual que en *Monja y casada, virgen y mártir* aparece picarizado, pero a diferencia de en esta última, el personaje no evoluciona, pues su maduración se había completado desde la segunda parte de *Monja y casada, virgen y mártir*, en donde ya aparece como un personaje decidido y casi infalible que no se detiene ante nada. Sin embargo, de manera distinta a la anterior novela, existe un énfasis en las cualidades positivas de Garatuza que lo acerca al nivel del superhombre, característica inmanente al héroe folletinesco.⁷

La heroína de la novela es doña Esperanza de Carbajal, quien viene a sustituir el papel que cumplía doña Blanca de Mejía, su tía, el personaje femenino, ejemplificación de la inmovilidad requerida para la generación del sentimiento de lo sublime,⁸ en donde el símbolo de la maldad es la iniciativa (evidencia de la ansiedad del individuo que destruye el efecto de lo sublime), como sucede en el caso de Luisa, en *Monja y casada, virgen y mártir* y de doña Catalina, en este caso.

Se continúa, como puede apreciarse, con una tradición fomentada por la novela histórica española de utilizar dos personajes como protagonistas (dualidad que caracteriza a buena parte de las novelas históricas españolas del siglo XIX, tal y como puede verse en novelas como *Sancho Saldaña o el Castellano de Cuéllar* de José de Espronceda, *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco o *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra).

⁷ VER APARTADO 3.6. Esta cualidad tiene que ver, además, con la estructura de la novela de aventuras históricas que permite mayor libertad a la ficción.

⁸ VER NOTA 130.

3.4 EL TIEMPO-ESPACIO

De los dos cronotopos de la aventura, adoptados en general por la novela europea y en particular por la novela histórica de Scott, mencionados por Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, el de prueba (griego) y el costumbrista (romano), predomina el primero, a pesar de que la presencia del disfraz en Garatuzza tendería hacia el segundo tiempo-espacio, en donde “el camino de la vida [...] es representado bajo la envoltura de una ‘metamorfosis’”.⁹ De esta manera, entre el inicio en que se reencuentran doña Esperanza y don Leonel, después de algunos años de no verse, y el final en que se casan, se encuentra el hiato,¹⁰ como una pausa, “como si la boda se hubiera efectuado al segundo día después del encuentro”.¹¹ Esto, hasta cierto punto es positivo para las necesidades de la novela de aventuras y de folletín, pues el rango de posibilidades de verosimilitud se amplía bastante, ya que “no hay nada en él [el tiempo-espacio de la aventura griego] que limite el poder absoluto del suceso, y, por eso, discurren y suceden con asombrosa rapidez y facilidad todos los raptos, fugas, cautiverios y liberaciones, muertes ficticias, resurrecciones, y demás peripecias”.¹²

⁹ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 264. Cabe hacer la aclaración que para Bajtín la palabra metamorfosis no implica cambio o evolución, sino una especie de disfraz que permite al personaje el ingreso a distintos grupos.

¹⁰ De acuerdo con Bajtín, la no importancia de lo que ocurre entre en el inicio y el final de la novela radica en que toda la trama de la novela de aventuras griega se reduce a una serie de pruebas, de las cuales el héroe debe salir triunfante evitando el cambio de su situación inicial. Es decir, la mayor hazaña del héroe resulta la constancia, su capacidad de seguir igual, lo cual, a pesar de lo negativo que pueda sonar, otorga una gran libertad creativa, al ampliar el rango de lo posible, dentro de lo aceptable como verosímil, permitiendo acciones imposibles para una novela en donde los personajes evolucionan como consecuencia de sus aventuras. Por lo cual no estoy de acuerdo con la afirmación de Carlos Monsiváis que dice que a “Riva Palacio le toca repetir la hazaña de los grandes folletineros: conseguir que nada sea verosímil y todo sea creíble, gracias a las convenciones simultáneas del romanticismo y de la novela histórica” (C. Monsiváis, “*prol. cit.*”, p. xv). No concuerdo con tal afirmación, porque si se parte de la idea de verosimilitud de Aristóteles, como coherencia interna, una obra artística que valga la pena no puede prescindir de lo verosímil. Coincido, sin embargo, con Monsiváis en lo que parece ser su intención: identificar lo creíble con lo posible en cuanto recurso retórico, que proviene de entender a las novelas de Riva Palacio como argumentos en pro de la doctrina liberal.

¹¹ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 242.

¹² *Ibid.*, p. 254.

Sin embargo, como más adelante se verá, el disfraz que permite a su vez la capacidad de recorrer distintos grupos sociales, como sucede con el pícaro, es un elemento necesario para el desarrollo de la aventura en *Martín Garatuza*, aunque, sólo en cuanto a adorno para lo principal, fomentar la esperanza de alcanzar la felicidad en un contexto menos represivo que el de doña Blanca.

La afirmación de que nada de lo ocurrido entre el reencuentro de doña Esperanza y don Leonel y el final feliz en que se casan, influye verdaderamente en el final, puede percibirse en la resolución de uno de los principales obstáculos al amor entre ambos, pues cuando don Leonel y doña Catalina se enamoran perdidamente al verse por primera vez, doña Esperanza, que permanecía secuestrada, es casi olvidada y obligada, posteriormente, por doña Catalina madre a presenciar una escena amorosa entre los nuevos enamorados, lo que la lleva a casarse con don Alonso de Rivera por despecho; sin embargo, cuando se entera de la muerte de don Alonso y se le revela que doña Catalina es hermana de don Leonel, expresa: “¿Es decir que ya no la ama, que no puede amarla?”¹³ Agregando: “¿Y se acuerda de mí don Leonel? ¿Y os ha hablado de mí? “. ¹⁴ Todo como si nada hubiera ocurrido, negando la posibilidad al rencor, porque nada más importa que la unión con el ser amado.¹⁵

¹³ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 559.

¹⁴ *Ibid.*, p. 560.

¹⁵ Como más adelante se verá, aquí resalta una de las posibilidades que Nietzsche atribuye al hombre noble en contraposición al débil, la de asumir su realidad a través de la metáfora, en donde el olvido creativo, es decir el selectivo, al sustituir una imagen por otra, evita que el rencor pueda afianzarse en el sujeto. Y viéndolo bien, la utilización del olvido creativo mediante la metáfora era la única forma de que doña Esperanza y don Leonel fueran felices, porque si el rencor hubiera hecho su aparición, el final hubiera sido aunque más creíble, menos optimista (Ver. Hayden White, “Nietzsche: la defensa poética de la historia en el modo metafórico”, en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 316-356).

3.5 LA NOVELA DE AVENTURAS HISTÓRICAS

A partir de la clasificación de Ignacio Ferreras y de Isabel Román Gutiérrez, *Martín Garatuza* correspondería a la llamada novela de aventuras históricas, que “ni siquiera es histórica y [...] da paso a la novela por entregas”¹⁶. Sin embargo, a pesar de que la ficción predomina en la mayor parte de la novela y los hechos históricos se reducen a lo mínimo, estos últimos adquieren cierta relevancia en la representación del pasado de la familia Carbajal a través de la represión de la Santa Inquisición, que se sumó a la tortura de doña Blanca en su presente de 1624, en *Monja y casada, virgen y mártir*. A pesar de ello, no puede evitar sentirse cierta sensación de lejanía, tanto de la tortura de los Carbajal, casi cien años antes, como de la de doña Blanca, unos meses antes. Esto sugiere que la intención de la novela, a diferencia de *Monja y casada, virgen y mártir*, no es provocar la sensación de lo siniestro¹⁷ a partir de la degradación del tiempo-espacio de la Colonia por su reducción a la Santa Inquisición, sino señalar la diferencia entre la represión y la libertad, un argumento nada despreciable.

3.6 EL SUPERHOMBRE Y EL FOLLETÍN

Para Antonio Gramsci en la novela de folletín se prefiguró el superhombre nietzscheano. Debe aclararse que no es el superhombre nietzscheano tal cual, sino una prefiguración: “el mismo Nietzsche ¿no habrá estado influido en algo por las novelas de folletín francesas? Es necesario recordar que tal literatura, hoy reducida a los corredores y covachas, se difundió mucho entre los intelectuales, por lo menos hasta 1870”.¹⁸ Para Umberto Eco, por su parte,

¹⁶ I. Román Gutiérrez, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷ VER NOTA 136.

¹⁸ Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961, p. 142. El comentario irónico de Gramsci continúa: “De todos modos me parece que se puede afirmar que una gran parte de la sedicente

quien no pone en duda la propuesta de Gramsci, “El superhombre es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor”.¹⁹

Irónicamente o no, la idea resulta interesante, pues el superhombre puede verse como un tipo de superhéroe, un ideal buscado por el hombre. En Friedrich Nietzsche, el superhombre es la liberación de la conciencia moral, al asumirse como un hecho la muerte de Dios, un estado de independencia psicológica muy difícil de alcanzar, en donde el sujeto es capaz de lograr la transmutación de todos sus valores y asumir plenamente sus decisiones, incluso la de la venganza,²⁰ principal móvil de la novela de folletín.²¹ Sin embargo, cabe hacer la aclaración, esta transmutación de valores que remitirían a la prefiguración del superhombre nietzscheano, incluso en Edmundo Dantés, termina siendo justificada por el autor ante la posibilidad de un proceder providencial, tal y como sucede en *Martín Garatuza*, cuando el negro Teodoro menciona “¡Dios le ayude! La venganza es mala pero quizá en esta vez sea sólo un acto de la justicia del cielo”.²² Lo cual corresponde

“super-humanidad” nietzscheana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratustra sino a *El Conde de Montecristo* de A. Dumas” (*Ibid.*, p. 142). Es necesario remarcar que sobre lo que ironiza Gramsci es sobre las fuentes en donde los intelectuales afectos al superhombre hayan tenido contacto con éste y no sobre la teoría en sí, lo cual genera la suficiente confianza en Eco para retomar la idea.

¹⁹ Umberto Eco, “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”, en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 56.

²⁰ En el caso de la venganza, principal móvil de la novela de folletín, Nietzsche refiere: “¡Y si se ha cometido una gran injusticia con vosotros, comed vosotros enseguida cinco pequeñas! Es horrible ver a alguien a quien la injusticia lo oprime sólo a él [...] Una pequeña venganza es más humana que ninguna. Y si el castigo no es también un derecho y un honor para el prevaricador, entonces tampoco me gusta vuestro castigo” [Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 7ma. reimp., Madrid, Alianza, 2004, p. 113. (Biblioteca Nietzsche)] Cabe señalar, que la diferencia más obvia entre el superhombre de Nietzsche y el de Dumas o Sue es que el del folletín sí cree en Dios, aunque cabría estudiar más a detalle las constantes comparaciones del príncipe Rodolfo con Dios, por parte de Flor María en *Los misterios de París* de Eugenio Sue.

²¹ Algo que resulta llamativo con respecto del consuelo, es el propio carácter ficticio de éste, pues la necesidad de consuelo proviene de la empatía del lector en cuanto a un personaje que merece vengar los agravios cometidos en su contra, todo lo cual es provocado por la estructura estética de la obra literaria.

²² V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 124. Respecto a este punto Eco afirma que Dantés “se saca de la manga el as de la Misión Divina [pues...] casi al final de su empresa, se apodera de él la duda, teme haber

a cumplir, más que nada, con las expectativas de un lector común cuyos límites transgresores los pone, por lo regular, el discurso religioso.

En la novela de folletín, el concepto de superhombre, el disfraz y el poder económico se encuentran íntimamente ligados, pues la posibilidad de establecer todo un sistema ético desde una óptica muy individual sólo se logra a partir del engaño de la casualidad (casualidad emprendedora²³) a través de la simulación y mediante las grandes ventajas que otorga una buena posición económica. Con respecto de este último punto, la identificación del lector con el personaje principal de la novela de folletín se da en función de una añoranza popular entre la condición de tener para poder, de la cual hacen gala el príncipe Rodolfo de *Los misterios de París* y Edmundo Dantés de *El conde de Montecristo*. Respecto de esta característica de la novela de folletín, en *La sagrada familia*, Marx y Engels dicen que “El medio prodigioso de que Rudolph se vale para lograr todas sus redenciones y sus curas maravillosas no son sus hermosas palabras, sino que es su dinero constante [sic.] y sonante. Así son los moralistas, dice Fourier. Tendría uno que ser un millonario, para poder imitar a sus héroes”.²⁴

Garatuza no pertenece a la clase alta, sino más bien a la media baja, sin embargo, la presencia del negro Teodoro (solvente económicamente), de don César de Villaclara (noble

abusado de su poder, pero al final caen en sus manos los manuscritos secretos del abate Faria y lee el siguiente epígrafe: ‘Arrancarás los dientes del dragón y aplastarás con tus pies a los leones, dice el Señor’. ‘¡Ah!... ¡Aquí está la respuesta!’, exclama Montecristo, Y tan contento está de haberla encontrado que, tras edificar debidamente a lector –no hay superhombre que no sea un subdios--, se permite incluso infringir la regla de perversa castidad que le había sido impuesta por la venganza: podemos verlo navegando feliz por las playas desconocidas al lado de la mujer que lo amaba en silencio, y convertido de nuevo en hombre para no desilusionar a los compradores del folletín” (Umberto Eco, “Ascenso y decadencia del superhombre”, en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, 2ª. ed., Barcelona, España, Lumen, 1998, pp. 97-98).

²³ Por casualidad emprendedora, se entiende, junto con Mijail Bajtín, a los encuentros o no encuentros, ocasionados por las circunstancias en las cuales se desenvuelven los distintos personajes que ponen en práctica su voluntad, para ayudar o hacer daño. Ver M. Bajtín, *op. cit.*

²⁴ Carlos Marx y Federico Engels, *La sagrada familia y otros escritos filosóficos de la primera época*, 2ª. ed., México, Grijalbo, 1967, p. 266. La misma objeción cabría hacer a *El conde de Montecristo*.

y rico disfrazado de mendigo) y su capacidad de sangrar a las clases altas para cumplir con sus propósitos, representan el poder económico como complemento infalible de la intriga, pues “Las riquezas en manos del caritativo son como la lluvia sobre los prados secos y áridos”.²⁵ A pesar de estas coincidencias, la tendencia de Garatuza hacia la picarización²⁶ lo vuelven un personaje que se vale más de la intriga pura que de la que requiere del apoyo económico. Aunque ello sólo implica la autosuficiencia del personaje.

3.7 EL DISFRAZ

Uno de los principales motivos desencadenadores de la historia narrada es la discriminación de los criollos o mestizos²⁷ por parte de los peninsulares, los cuales proclaman la superioridad europea y exigen de aquéllos el sometimiento completo a la visión del mundo imperialista española, lo que, de acuerdo con Rosalba Campra, provoca en la visión del sometido, el conquistado, la costumbre de asumir, a manera de máscara, una identidad ajena, exigida por el poderoso, el conquistador, para permitirle existir en su mundo. En éste, la prohibición de la imaginación lleva a “La conducta mimética [que] aparece entonces como única existente; la máscara como el único rostro aceptable”²⁸ y donde “el constante cambio de identidad de Garatuza apuntala también el importante asunto de los criollos, de su desazón ante un árbol genealógico [que...] ayuda a los demás personajes que

²⁵ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 398.

²⁶ VER APARTADO 2.3.

²⁷ El término criollo se usa “indistintamente para todos los nacidos en la Nueva España” (Leticia Algaba, “Martín Garatuza: Novela e historia”, en *Martín Garatuza. Memorias de la inquisición*. 3ª. ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997, p. 18). Esto amplía el rango de integración a un ideal, tanto de la sociedad colonial de la Nueva España como de la del siglo XIX.

²⁸ Rosalba Campra, “Las razones de la máscara”, en *América Latina: la identidad y la máscara*, 2ª. Ed., México, Siglo XXI, 1998, p. 18.

se debaten intensamente en la reivindicación de su origen”.²⁹ Es decir, el disfraz no solamente facilita el acceso al mundo del conquistador, sino también permite la concientización de la necesidad de la identidad, por lo que Garatuza simula³⁰ varias con los fines ya conocidos.

Por lo anterior, la necesidad de aparentar resulta ser una constante en la novela que puede observarse a la llegada del virrey don Rodrigo Pacheco Osorio:

Las calles principales de la ciudad de México se vestían de arcos y de cortinas, los ricos ponían en sus balcones aparadores en donde se ostentaban soberbias vajillas de plata y oro, y toda la población estaba inquieta [...] las campanas de las iglesias repicaban a vuelo, y los cohetes se cruzaban en todas direcciones. Parecía aquello una verdadera ovación popular, y sin embargo un observador cuidadoso podría haber advertido que aquellas manifestaciones tenían más de aparentes que de cordiales [...] pasó la comitiva; la concurrencia comenzó a dispersarse y las calles a quedar más tristes que de costumbre; a la ficticia alegría de la

²⁹ L. Algaba, “Martín Garatuza: novela e historia”, p. 22. Cabe hacer una aclaración en cuanto a la utilización del disfraz por parte de Garatuza, pues de acuerdo con lo expuesto por Campra tal recurso obedece a una tentativa de simulación mimética con la intención de asemejarse al conquistador para hacer uso de las ventajas que este posee, pues “la apropiación de los códigos de comportamiento y de comunicación del Otro así como de sus valores llevarían a cierta semejanza entre ambas culturas y atenuarían, por lo tanto, la amenaza que emana de la alteridad para la propia identidad” (Ute Seydel, *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Potsdam, Universidad de Postdam (manuscrito), 2004, p. 331). Esto, pues de acuerdo con Bolívar Echeverría, el mestizaje “representaba una ‘estrategia de supervivencia’” (*Ibid.*, p. 330); “una estrategia típica del barroco [...] un proceso que [...] denomina ‘codigofagia’ [el proceso de destrucción entre subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código humano]” (*Ibid.*, p. 331). Lo cual sugiere, que no existe en realidad un cambio de identidad sino sólo una simulación (VER NOTA SIGUIENTE).

³⁰ Alfonso de Toro, junto con Jean Braudrillard, entiende la simulación como “la eliminación de la referencia o, expresado en otra forma, [como...] la creación de referencias artificiales que se encuentran a disposición de todos los sistemas y es además altamente combinatoria” [Alfonso de Toro, “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: Postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica, en Alfonso de Toro (Ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997, p. 20]; por ello, “La simulación [...] cuestiona el principio de la causalidad, de la dualidad (sujeto/objeto, activo/pasivo, finalidad/medio, etc.) y producen una ‘implosion du sens’, es decir, una inflación, una extensión de la significación que se absorbe a sí misma” (*Ibid.*, p. 21); lo que lleva en consecuencia a “la negación de la categoría del origen, y con esto, [a...] la negación de la identidad” (*loc. cit.*). Es importante señalar tal carácter de la simulación, porque a través de éste puede entenderse la utilización del disfraz en Garatuza como un recurso mimético. Lo cual quiere decir que a través de la simulación, en *Martín Garatuza*, se pretende transgredir el conjunto de reglas sociales establecidas por los conquistadores y dejar en claro que la identidad no es necesariamente lo que se hace público, sino un conjunto de elementos que escapan al control del sujeto. En este sentido, de acuerdo con de Toro, “hay signos que insinúan esconder algo y otros que simulan que detrás de ellos no hay nada. Los primeros representan la tradición de lo verdadero y de lo secreto, los segundos inauguran la era de la simulación” (*Ibid.*, p. 20). Como puede observarse, *Martín Garatuza* deambula entre unos signos y otros, pues, por un lado, como novela incrustada en la modernidad signo y realidad todavía son equivalentes y no se puede negar que el héroe folletinesco insinúa ocultar más de lo que puede; por el otro lado, sin embargo, la propia utilización del disfraz como recurso mimético pone en evidencia la simulación y, por lo tanto, no necesariamente consciente, cuestiona el concepto tradicional de identidad.

fiesta sucedía el temor del provenir; cada familia temblaba por alguno de sus miembros mezclado más o menos en el negocio del tumulto, y cada familia veía un peligro en la llegada de los nuevos gobernantes.³¹

El disfraz, por tanto, es un ardid en la guerra de intrigas,³² que permite manipular la casualidad³³ al asumir otra apariencia en un tiempo-espacio en el que ésta lo es todo. De ahí que apariencia y casualidad estén íntimamente ligadas. El disfraz, por tanto, permite a Garatuza, como superhéroe que es, la posibilidad de transgredir tanto lo ético como lo físico; lo ético en cuanto a la trasgresión de los valores representados en los demás personajes con atribuciones positivas, incapaces de salirse de la línea aristocrática, y lo físico no sólo en cuanto a la capacidad de movilidad social, a través de los distintos grupos de poder, sino también de defensa ante la fatalidad de las circunstancias, características, todas, que lo hacen parecer incluso un ser con el don de la ubicuidad: “Martín era un tipo raro, era una especie de Proteo, siempre en movimiento, siempre variando de forma, y apareciéndose en todas partes y cuando menos se le esperaba”.³⁴

3.8 LA CASUALIDAD

La casualidad es uno de los elementos de cohesión más importantes de *Martín Gartuza*, pues como ya se mencionó, la llamada por Mijail Bajtín “*casualidad emprendedora* específica del tiempo de la aventura de tipo griego”,³⁵ el de prueba, le permite a la novela, a través de una serie de encuentros y no encuentros, hacer uso de la estructura iterativa de

³¹ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, pp. 67-69.

³² La intriga también es una especie de disfraz de las acciones, desde el momento en que se busca destruir al oponente sin que éste se dé cuenta y pueda evitar el golpe. Es en esencia actuación de los personajes al interior de la obra literaria: metateatro, es decir una representación teatral en el interior de una obra literaria.

³³ Por manipulación de la casualidad, me refiero a la posibilidad de engañar al destino fatal que otorga la máscara, al asumir otra identidad y, por lo mismo, otro destino. Respecto de esto último, Nietzsche dice: “Todo ‘Fue’ es un fragmento, un enigma, un espantoso azar –hasta que la voluntad creadora añada: ‘¡pero yo lo quise así!’” (F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 211) y “más de un azar llegó hasta mí con aire señorial: pero más señorialmente aún le habló mi *voluntad*, -entonces se puso de rodillas implorando” (F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 246).

³⁴ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 236.

³⁵ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 249.

Eco, a partir de la cual la novela puede extender su trama hasta el hartazgo.³⁶ A este respecto, cabe mencionar que Eco distingue entre dos tipos de estructuras iterativas, una que se podría denominar iterativa consumativa y otra iterativa no consumativa, ambas con el objeto de provocar el consuelo en el lector a través de su encuentro con estructuras conocidas.

La estructura iterativa consumativa se refiere a la repetición de contrastes, oposiciones, crisis y soluciones dentro de una obra narrativa en donde los personajes van adquiriendo experiencia y evolucionando y, a la vez, haciéndose más viejos, como es el caso, de acuerdo con Eco, de la novela de folletín decimonónica.³⁷ Como muestra Eco con

³⁶ En *Apocalípticos e integrados* Eco menciona que los “vínculos dramáticos [de la trama de la novela de folletín: peripecias y agniciones, lastimosas y terroríficas, que culminan en una catástrofe] se desarrollan en una serie continua articulada que, en la novela popular, al convertirse en finalidad de sí misma, debe proliferar cuanto le sea posible, *ad infinitum*. *Los tres mosqueteros*, cuyas aventuras continúan en *Veinte años después*, y terminan, ante el cansancio general, en *El Vizconde de Baragelone* [...] constituyen un ejemplo de intriga narrativa que se multiplica monstruosamente y que ha podido mantenerse a través de una serie infinita de contrastes, oposiciones, crisis y soluciones” (Umberto Eco, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, 10 ma. ed., Barcelona, Lumen, 1990, p. 230). “El placer de la narración [dice Eco...] es proporcionado por la vuelta a lo *ya conocido*, regreso cíclico que se verifica tanto en el seno de la propia narrativa, como en el seno de toda una serie de obras narrativas” (Umberto Eco, “I Beati Paoli y la Ideología de la novela ‘popular’”, en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, España, Lumen, 1998, pp. 76-77). VER, ADEMÁS, NOTA 104. Cabe hacer la aclaración que en ningún momento se está estableciendo una identificación completa entre superhombre y Superman, pues aunque ambos términos coinciden en parte con la idea de superhéroe y la traducción literal es la misma, corresponden (como es obvio) a contextos totalmente distintos y sólo utilizo los elementos de cada uno que son pertinentes para esta tesis, respectivamente, las trasgresión de los valores y la idea de la personalidad dual identificable con el lector (idealidad-realidad).

³⁷ Sin embargo, los personajes de las dos novelas de Riva Palacio analizadas en este trabajo no evolucionan, porque si bien es cierto que en *Monja y casada, virgen y mártir* puede notarse en Garatuzza un cambio, pues al principio de la tercera parte “Martín no era ya un joven como lo hemos visto al principio de nuestra historia; su barba tupida y negra y las profundas arrugas de su entrecejo, al mismo tiempo que su aire resuelto, le daban ya el carácter de un hombre formal” (V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, p. 193); también es cierto que la superficialidad del cambio da cuenta de siete años que más parecen parte del hiato aludido por Bajtín que una verdadera evolución. En cuanto a la novela analizada en este capítulo, se puede percibir que Garatuzza no evoluciona durante toda la obra, pues si se han señalado una serie de aparentes nuevas capacidades, ello sólo implica una mayor atención sobre el personaje que ahora es el más importante, además, el tiempo transcurrido de tan sólo unos cuantos meses, de inicio a fin de la novela, no implica una necesidad inmanente de evolución, lo cual, hace considerar a las dos novelas de Riva Palacio analizadas, como tendientes a la estructura iterativa no consumativa, pues si lo que ha sucedido no es justificado como inconsumible por una atmósfera onírica como en la historieta de Superman, sí lo es por el hiato correspondiente al tiempo-espacio de la aventura de tipo griego. Esto es: a pesar de la aparente evolución en una de las novelas, los personajes se mueven en ambas a través de un estructura iterativa no consumativa que se repite hasta el hartazgo.

base en el análisis de la historieta de Superman, en el caso de la estructura iterativa no consumativa, el héroe no envejece, pues la serie de eventos que finalizan vuelven a empezar en cada nuevo número, sin tomar en cuenta que el conjunto de acciones anteriores tuvo que haber transcurrido necesariamente en determinado tiempo.³⁸

La casualidad, por su parte, corresponde a la presencia de la providencia o del hado (cuando los bienhechores o los malvados misteriosos acechan), sin embargo, también concuerda, en este caso, con la configuración de un tiempo-espacio regido por reglas arbitrarias, que si bien responden a una premisa de verosimilitud, también buscan mostrar las limitantes de un pensamiento conservador regido por el fanatismo religioso, ante lo cual se señalan las ventajas del libre albedrío:

- Es verdad; pero estos jóvenes merecen ser muy felices, Martín –contestó Teodoro.
- También aquéllos, y no lo fueron.
- Eso prueba que la virtud ni trae la desgracia, como dicen los impíos, ni la felicidad, como aseguran los hombres de la Iglesia.
- ¿Qué es, pues, la felicidad? ¿Qué la produce?
- Es un conjunto casual de circunstancias y se produce por casualidad.
- ¿Y Dios?
- Allá –dijo Teodoro señalando al cielo—allá da sus castigos o sus recompensas, aquí deja la libertad al hombre para obrar.³⁹

Como puede observarse, la búsqueda de la felicidad, asumiendo el libre albedrío y enfrentando la casualidad, es uno de los principales móviles de la novela, por lo cual la construcción de la necesidad de un consuelo ficticio a partir de la empatía generada sobre los personajes principales requiere de un final feliz, para reafirmar las ventajas de las premisas liberales.

³⁸ De acuerdo con Eco, la paradoja de Superman la provocan dos necesidades: que éste además de ser un héroe mítico, es decir inconsumible, debe sumergirse en la vida cotidiana para ser aceptado, lo cual lo vuelve consumible, es decir mortal. Lo contrario, volverlo inmortal, un dios, rompería la identificación de los lectores con su doble personalidad, Clark Kent. Todo lo cual viene a evidenciar la causa por la cual Riva Palacio vuelve a Garatuza en *Martín Garatuza*, un ser infalible y a la vez con una tendencia hacia la picarización, pues si por un lado lo vuelve la proyección de los ideales no realizados de un lector del siglo XIX, por el otro lo identifica directamente con una ética común al pueblo, que no podría identificarse totalmente con los ideales caballerescos de los aristócratas.

³⁹ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 578.

3.9 LA TRAGEDIA Y NIETZSCHE

La tragedia griega,⁴⁰ según Hayden White, poseyó para Friedrich Nietzsche la capacidad de relativizar la verdad que la historia negó en el romanticismo y en el naturalismo, pues “Al transformar el horror del vacío primario en bellas imágenes de vidas humanas superiores y luego destruirlas, la tragedia destruye los antiguos sueños sobre los cuales se basa la cultura humana y limpia el terreno para la construcción de nuevos sueños capaces de satisfacer nuevas necesidades humanas”.⁴¹ Es decir, la tragedia griega poseía en sus inicios, de acuerdo con Nietzsche, la capacidad de construir para destruir,⁴² en esa dialéctica (hegeliana) propia de las ideas, que posteriormente fue traicionada por Sócrates, ante la lógica, y por Eurípides, ante la moralidad, al asumir ambos una postura para congelarla y evitar que fuera cambiada:

En Sócrates, “la tendencia apolínea se endurece en esquematismo lógico”; en Eurípides, había una ‘traducción correspondiente del afecto dionisiaco a un afecto naturalista.’

La traición socrática [a la tragedia] era especialmente destructiva, porque inspiraba al hombre un falso optimismo. Ese optimismo se basaba en las tres ilusiones socráticas: “La virtud es conocimiento; todos los pecados provienen de la ignorancia; sólo los virtuosos son felices”.⁴³

Tal relación entre el filósofo y el tragediógrafo puede establecerse, según Nietzsche, porque “En la antigüedad griega se tenía un sentimiento de unidad de ambos nombres, Sócrates y Eurípides. En Atenas estaba muy difundida la opinión de que Sócrates le ayudaba a Eurípides a escribir sus obras”,⁴⁴ de donde se puede suponer que la premisa de Eurípides de “‘Todo tiene que ser consciente para ser bello’ es la tesis eurípidea paralela de la socrática

⁴⁰ VER NOTA 137.

⁴¹ H. White, *op. cit.*, p. 323.

⁴² La dialéctica hegeliana de las ideas es una constante del pensamiento de Nietzsche. Véase *El nacimiento de la tragedia, Así habló Zaratustra y Más allá del bien y del mal*. Se distinguirá entre dialéctica hegeliana y dialéctica socrática, entendiendo por la primera el proceso que expone el carácter cambiante de la realidad mediante tesis, antítesis y síntesis y por la segunda el diálogo dirigido.

⁴³ H. White, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 220.

‘todo tiene que ser consciente para ser bueno’. Eurípides es el poeta del racionalismo socrático’.⁴⁵

Sin embargo, de acuerdo con el filósofo alemán, la degradación de la tragedia (la hipótesis de Nietzsche en los *Escritos preparatorios*)⁴⁶ proviene no sólo del sometimiento de Eurípides a la racionalidad, sino de la propia dialéctica (socrática), pues

El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativamente tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la disputa dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos.⁴⁷

Lo que supone no solamente la degradación de la tragedia por la vulgarización del arte en cuanto a la representación realista de los hechos a partir de una función práctica y moralista (intenciones evidenciadas en los prólogos que explicaban de antemano la tragedia), sino también por la posibilidad de argumentar con razones la validez o no de una verdad, lo cual deja en las manos de los personajes sus destinos, destruyendo el efecto trágico de lo sublime, al no tener la necesidad de asumir la imposición de fuerzas ajenas e incomprensibles al héroe; además, el atribuir la desgracia a una falta de cálculo, porque el destino es consecuencia de los actos del personaje, repito, es “más bien, un motivo de comedia”⁴⁸ que de tragedia. Cabe aclarar que lo que critica Nietzsche no es la supuesta tendencia hacia lo que hoy se podría entender como popular en Eurípides, ni sus

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Los escritos preparatorios, de acuerdo con Andrés Sánchez Pascual, son aquellos trabajos precedentes que llevaron, finalmente, al joven Nietzsche a redactar *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Ver Andrés Sánchez Pascual, “Introducción”, en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, 6ª. ed., Madrid, Alianza, 1981, pp. 7-21).

⁴⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 225.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

posibilidades dialógicas, en cuanto a la oportunidad de presentar muchas verdades para relativizarlas, sino por el contrario, lo que le reclama es que tras la voz de los personajes se esconde la voz del autor que monológicamente monopolizaba la razón para convertirse en maestro del espectador, impidiendo la dialéctica (hegeliana) propia de las ideas.

Sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera pensar en un primer momento, el acercamiento de Eurípides a la vida cotidiana que buscó mediante el diálogo racional, hizo de éste un poeta antipopular. Esto hace suponer a Nietzsche, que la racionalidad representa la decadencia de Grecia y no la cumbre de su civilización. Todas estas observaciones son importantes para entender en este trabajo la función de la retórica de lo sublime y de lo trágico en contraposición del final feliz y del consuelo, o, incluso, la tendencia al diálogo como la decadencia de la tragedia griega y como la marca característica de la novela de folletín; lo más importante, sin embargo, aquello que más resalta Nietzsche, y que puede resultar en beneficio del carácter estético de la estructura de la novela de folletín, es la idea de que los argumentos para desacreditar a esta última se basan precisamente en la decadencia del arte griego y, por lo tanto, la idea que descalifica la presencia de hechos imposibles y poco creíbles, carece de un sustento válido al no tomar en cuenta que la verosimilitud no implica una plena identificación con lo lógico o lo causal.

Para terminar, la idea de Sócrates de que sólo los virtuosos son felices viene a ser rebatida en la cita de *Martín Garatuza* en el apartado 3.8, cuando el negro Teodoro hablando con Garatuza niega que la virtud sea la causa de la felicidad o de la infelicidad. Esto viene tanto a aceptar la relativización de la verdad como a democratizar, a la manera de Riva Palacio, la felicidad, subordinándola a la casualidad en combinación con las posibilidades del libre albedrío, no de los personajes comunes sino, del héroe folletinesco. De esta manera, la tragedia de los Carvajal puede entenderse como la capacidad dialéctica

(hegeliana) de cambio, a la manera de la tragedia griega, en cuanto a construcción y destrucción, simbolizada en la fatalidad de la marca del fuego⁴⁹ de los herederos de Cuauhtémoc, en esa representación del nacimiento de una nueva raza, la mestiza. La voluntad de Garatuza (el individuo) ante el azar, entonces, rompe en este caso con la visión determinista y fatalista manejada en *Monja y casada, virgen y mártir*, para reafirmar el liberalismo a partir de mostrar que con el sometimiento de la iglesia al Estado, tanto en 1624 como a finales del siglo XIX, había la posibilidad del triunfo del individuo, es decir, había esperanza, como lo sugiere, desde luego, el nombre de la heroína, doña Esperanza.

3.10 EL REACOMODO

El arzobispo Juan Pérez de la Cerna, por su parte, como religioso que poseía poder excesivo en *Monja y casada, virgen y mártir*, se encuentra, ahora, en *Martín Garatuza*, en el lugar que según Riva Palacio debería haber estado siempre:

Don Juan Pérez de la Cerna no era ya, como en los tiempos del marqués de Gelves y después en los del gobierno de la Audiencia, un príncipe rodeado de cortesanos y de ostentación; la estrella del prelado comenzaba a nublarse y la tempestad rugía ya por el lado de la corte de España [...] El palacio de su señoría ilustrísima había comenzado a quedar solitario; poco a poco habían ido desertando unos en pos de otros los aduladores, y cuando Teodoro llegó a visitarle, aquella ya era la casa del verdadero obispo cristiano.⁵⁰

De ahí, que la importancia de Pérez de la Cerna para esta segunda novela sea mínima y que las acciones que realice apoyen las intenciones de Garatuza, generando un tipo de empatía indirecta con respecto del obispo. Nada de esto es gratuito, pues el poder de la Colonia se encontraba ya en manos del Estado, representado por el virrey don Rodrigo Pacheco Osorio (1580-1640), marqués de Cerralvo, y el juez pesquisidor don Martín Carrillo, inquisidor de Valladolid.

⁴⁹ Cabe señalar que en *Martín Garatuza* tanto Cuauhtémoc, como todos sus descendientes Carbajal, tenían en la espalda una marca semejante a una llama de fuego, que fue interpretada como el signo de una larga vida y un final terrible en las llamas.

⁵⁰ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 263.

La imagen que se da, entonces, es la del perdón condescendiente con el enemigo que no representa en el presente algún peligro. Recuérdese que en la política, la actitud de concordia viene del ganador, el nuevo poderoso por el tiempo que dure su cargo. Esto si se toma en cuenta, no sólo la actitud de los antiguos y actuales políticos, sino también la clasificación de los hombres hecha por Nietzsche en nobles⁵¹ y débiles. Mientras los primeros son capaces de pensar metafóricamente y utilizan el lenguaje del arte, los segundos sólo pueden pensar en forma conceptual y utilizan el lenguaje de la ciencia, la filosofía y la religión debido al rencor acumulado en el enfrentamiento entre la impotencia y la voluntad de poder:

Ese rencor [fomentado por los sacerdotes] tiene sus orígenes en la represión y la sublimación de la voluntad de poder de los miembros del rebaño. Sublimado, ese rencor adopta la forma de una transvaloración de atributos nobles: mientras que el noble llama “buenos” a sus propias acciones y “malas” a las que difieren de las suyas, el débil empieza por designar como “mal” las acciones de los mejores que él, y como “bien” las suyas propias. Así, la dicotomía “bueno y malo” es suplantada por la dicotomía “bien y mal”; y, mientras que la primera dicotomía es completamente amoral, por experiencia de placer o dolor vivido por el individuo, la segunda es metafísica y moralista en esencia, porque atribuye una *sustancia* cualitativamente mala a las acciones que difieren de las de la persona o grupo que hace la definición.⁵²

Es así, que las visiones monológica y maniquea que en *Monja y casada, virgen y mártir* fueran los elementos esenciales de la obra, al utilizar la tragedia al final (rompimiento del consuelo), como elemento adoctrinador, en *Martín Garatuza*, aunque presentes, tales visiones se vean matizadas, debido a tres puntos: 1) el replanteamiento de la tragedia, similar a como la asume Nietzsche, 2) la delimitación del narrador a una función mínima y

⁵¹ A pesar de lo aristocrático del término elegido por Nietzsche, la idea de voluntad de poder unida a la posibilidad de poder de los poderosos, permite la ampliación del término a cualquier nuevo poderoso, buscando no aparentar rencor ante sus contrincantes. Nuevamente, cuestión de apariencia.

⁵² H. White, *op.cit.*, p. 343. Nietzsche agrega: “El noble quiere crear cosas nuevas y una nueva virtud. El bueno quiere las cosas viejas, y que se conserven” (Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 79). Premisa que concuerda totalmente con la tendencia de Nietzsche a la dialéctica (hegeliana) de las ideas, planteada más arriba. Además que se asemeja a la dicotomía en el México del XIX, liberales-conservadores. Esto no quiere decir que Nietzsche concuerde con las ideas liberales, sino que la forma en que se estructuran las ideas planteadas en *Martín Garatuza* concuerda con un imaginario colectivo que suponía a la libertad sobre cualquier cosa, incluso sobre el orden o la paz.

la consiguiente abundancia de diálogos, y, 3) la influencia de un personaje como Garatuza, un superhéroe, la prefiguración del superhombre, un absoluto como

El único “absoluto” que Nietzsche reconocía [...] el individuo libre, completamente liberado de cualquier impulso espiritual-trascendental, que encuentra su objetivo en su capacidad de superarse a sí mismo, que da a su vida una tensión dialéctica al fijarse nuevas tareas, y que se convierte él mismo en un ejemplar humano del tipo de vida que en opinión de los griegos sólo los dioses podían vivir.⁵³

Y Garatuza, por lo menos estéticamente, es un ejemplo de tal comportamiento, un superhéroe, una prefiguración del superhombre.

La idea de la división en dos de los hombres (nobles y débiles), así como el apego al concepto como modo de los débiles de descalificar los atributos de los hombres nobles, lleva a Nietzsche, de acuerdo con White, a una reflexión sobre la justicia, en donde esta última se vuelve la impersonalización de la ofensa al débil para atenuar su rencor. Es decir, la justicia sólo cumple un papel catártico ante la furia generada por la impotencia del débil ante el fuerte, y lo injusto, por tanto, deja de existir, pues la vida es en sí “violenta, rapaz, explotadora, y destructiva”.⁵⁴

Es desde esta última perspectiva que inclusive el débil, en pleno acto de voluntad, puede aprovechar la desaparición de lo injusto, para actuar libre de cualquier traba moralista, pues incluso expresiones como la mencionada más arriba de “¡Dios le ayude! La venganza es mala pero quizá en esta vez sea sólo un acto de la justicia del cielo”⁵⁵, dicha por Teodoro, son más que nada una justificación de las acciones del hombre débil ante un público regido por premisas conceptuales, que una condena indirecta de las acciones del personaje. Hay que tomar en cuenta que *Martín Garatuza* fue una novela por entregas que, siguiendo la táctica de la novela de folletín, buscaba mantener cautivo a sus lectores,

⁵³ H. White, *op.cit.*, p. 329.

⁵⁴ *Ibid*, p. 345.

⁵⁵ V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, p. 124.

nuevos o futuros simpatizantes del liberalismo; en donde el consuelo final, establecido como justicia humana o divina, viene a corroborar el tipo de lector al que está dirigida.⁵⁶

Como pudo observarse, la construcción de la novela como una novela de aventuras históricas hace que la trama dependa completamente del personaje principal, Martín Garatuza, configurado como un superhéroe (de acuerdo con la amplitud del rango de lo verosímil otorgada por el tiempo-espacio de la aventura de tipo griego), capaz de transgredir tanto lo ético como lo físico, al asumir la identidad que le convenga a través del disfraz, en un mundo en donde la apariencia y la casualidad se encuentran íntimamente ligadas.

Tales coincidencias en el manejo de los distintos recursos viables a la novela, dan por conclusión la posibilidad del consuelo anhelado por el lector, un consuelo ficticio, como se mencionó, pero a partir del cual la novela de folletín logra instalarse en el gusto de la gente. Esta necesidad de consuelo, entonces, lleva al final feliz, que Riva Palacio utiliza para cerrar una primera etapa de argumentación en contra de la doctrina conservadora, que asumía como propio el tiempo-espacio de la Colonia, pasando, de esta manera, de la agresión directa en *Monja y casada, virgen y mártir*, a través de la sensación de lo siniestro en contraste con el sentimiento de lo sublime, a la configuración de un tiempo-espacio menos represivo para el individuo, en *Martín Garatuza*, en donde ya es posible la felicidad. Se reafirman, así, las ventajas del liberalismo sobre la cerrazón del conservadurismo, al asumir la tragedia de Cuauhtémoc e Isabel de Carbajal como símbolo del mestizaje, y como

⁵⁶ Aquí cabe hacer una aclaración que puede en cierto momento convertirse en reproche contra la esencia del superhombre y su aplicación a este trabajo. La idea del superhombre en Nietzsche es desde luego de carácter elitista, pero el superhombre de masas planteado por Eco es lo contrario. ¿Cómo se logra ello?, a partir de la dualidad inmanente a la figura del superhéroe, como es el caso de superman, pues mientras Clark Kent implica la identificación directa con el lector común, superman implica las posibilidades ideales de realización de ese lector común. Por lo cual, el disfraz en Garatuza implica tan sólo el desdoblamiento para la proyección de las posibilidades ideales del lector común del siglo XIX.

poseedora en esencia de la dialéctica hegeliana, que da lugar a la transformación como indicio de un futuro cambio, al intento de acercar a los hombres a los dioses y al perdón, aunque con fines de imagen, como antecedente de la relativización de la verdad. Asimismo, se reafirma la novela de folletín como una estructura estéticamente válida, incluso por encima de su utilización como estructura retórica.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Tanto *Monja y casada, virgen y mártir* como *Martín Garatuza*, queda argumentado, son estructuras estéticas con un fin retórico. Las dos descalifican el tiempo-espacio de la Colonia y, en consecuencia, el proyecto conservador que veía más beneficios en las estructuras feudales y en los privilegios heredados, que en las formas capitalistas, basadas en la idea del “dejar hacer”. Lo siniestro funciona, en la primera novela, como un recurso retórico que subraya las limitantes a las garantías individuales que impone un tiempo-espacio arbitrario; se suma a ello la sublimación del personaje que será sometido a la arbitrariedad, para contar de antemano con la total empatía del lector.

En *Martín Garatuza*, sobresale la configuración del personaje principal como héroe folletinesco, el que, como prefiguración del superhombre nietzscheano, es capaz de desconstruir, y por tanto transgredir, los valores característicos del tiempo-espacio del enunciado para subordinar, este último, a la ejecución de su voluntad.¹ En este caso, Garatuza, como personaje principal e hiperbolización de las posibilidades de un pícaro, se convierte en la proyección de los deseos de un lector común, influencia de la novela

¹ Aunque Picard señala (*Op. cit.*, p. 31) que este rasgo de autoritarismo pertenece más al romanticismo alemán que al francés, su generalización resulta errada si se señala la configuración del príncipe Rodolfo y de Edmundo Dantés (VER APARTADO 3.6). Sin embargo, esto lejos de fomentar en la novela de folletín francesa una visión autoritaria propone la libertad como una necesidad para percibir la revolución como parte elemental del proceso histórico, carácter subversivo del romanticismo francés que Picard trata de negar durante todo su libro.

histórica española y de lo que Bajtín denomina como “fantasía realista”. Esta identificación entre personaje y lector se logra mediante la dualidad (característica de la historieta) otorgada por los distintos disfraces utilizados por Garatuza, pues si bien puede identificarse con el lector común por los razonamientos propios del sentido común (presentes en sus ideas y acciones de pícaro que contrastan con los ideales absolutos de otros personajes), también llena todos los requisitos del superhéroe ideal.

Sobresale, por tanto, el contraste como principal generador de significado a partir de la señalización de lo positivo y lo negativo de acuerdo con la visión del mundo liberal de los narradores de ambas novelas. Así, aunque por un lado, se muestra la imposibilidad de que un personaje virtuoso, como doña Blanca, pueda llegar a realizarse, por el otro, se reafirma que sólo es posible que un personaje libre de la visión del mundo de la época (la Colonia), como el más apto, pueda llegar a salir ileso y ayude a los otros a realizarse.²

La estructura de la novela histórica de aventuras (*Monja y casada, virgen y mártir*) y de la novela de aventuras históricas (*Martín Garatuza*) dejan ver que la intención de ambas no es enseñar Historia (que incluso hubiera sido una buena manera de sustentar como válidos algunos hechos en pro de la doctrina), sino transmitir elementos del pensamiento liberal, sustentados en la premisa romántica de la libertad sobre todo.

Es evidente que los distintos elementos de la estructura que Lukács atribuye a Scott se encuentran en el México del XIX con una función distinta; una de estas variaciones es la utilización de personajes históricos en primer plano que el narrador termina humanizando a

² Esto no quiere decir, desde luego, que el tiempo-espacio se muestre benevolente con el personaje, todo lo contrario, si el personaje es capaz de salir adelante es por su propia configuración anacrónica (un pensador del XIX en la Colonia) que lo acerca a la configuración del superhombre, y no porque se crea que ahí hay posibilidades de realización, lo cual sería una contradicción de los planteamientos de esta tesis.

través del recurso de la intromisión en su vida privada,³ para que el lector se identifique con ellos o los rechace, por lo regular, mediante comentarios (positivos o negativos) o planteamiento de situaciones en las que se coloca al personaje y que pueden evidenciar sus características afables o mezquinas.

De acuerdo con Amado Alonso y Celia Fernández Prieto, Concha Méndez aseguraba que la estructura en la que se basaron los escritores de la novela histórica hispanoamericana, en general, fue en la de los novelistas franceses, como Sue, Dumas o Hugo; es decir, en la novela de folletín (de ahí la necesidad, planteada en la introducción, de estudiar en un futuro el caso de la novela social en relación con la novela histórica mexicana del XIX). No hay que olvidar, además, que en el caso de Riva Palacio existe una fuerte influencia de la novela histórica española, si no de José de Espronceda, por lo menos sí de Mariano José de Larra, Enrique Gil y Carrasco y, sobre todo, de Manuel Fernández y González y Enrique Pérez Escrich. Estas influencias de Francia y España son utilizadas en México, como ya se mencionó, debido a las necesidades estructurales requeridas para la transmisión de la ideología liberal.

Lo más sobresaliente, sin embargo, de la idea que supone la estrecha relación entre las masas y las estructuras novelescas utilizadas por Riva Palacio (novela histórica de aventuras y novela de aventuras históricas), radica en que las ventajas del folletín sólo pudieron ser asumidas plenamente cuando se supo hacer sentir a las personas comunes su directa relación con los hechos históricos. En este último principio se basaron los escritores de novelas históricas de aventuras y de novelas de aventuras históricas para configurar a su héroe, pues como personaje salido del pueblo y aventurero como pocos, hubiera sido

³ VER NOTA 30.

imposible su aceptación y plena identificación con las masas, si las condiciones hubieran negado al pueblo la aventura como una posibilidad que dejó clara la Revolución Francesa.

Un elemento necesario para reconocer el valor estético de la literatura popular es la aceptación de los procesos de verosimilitud basados en lo que Bajtín denomina “casualidad emprendedora”; pues más allá de considerar el valor de la obra por su apego a una lógica causa-efecto, la propuesta consiste en asumir plenamente las posibilidades infinitas de la ficción como formas de solución aceptables.

Tales soluciones son posibles gracias a la asunción de un tiempo-espacio que Bajtín adjudica a los griegos, el de prueba⁴, y que tiene que ver con su identificación con el hiato entre el principio en el que se conocen los personajes y el final en el que se casan; pues tal recurso amplifica las posibilidades de acción de los mismos, identificándose, en cierta forma con la estructura de la historieta, que según Eco, se construye a partir de la iteración no consumativa.

En el caso de la historieta, el tiempo-espacio onírico posibilita la no consumación de los hechos, creando una especie de cámara atemporal, en donde todo lo sucedido no interfiere en la configuración de los personajes. De manera similar, en la novela de folletín se logra la iteración no consumativa al remplazar el tiempo-espacio onírico con el hiato de la novela griega, aunque las posibilidades retóricas, como legitimadores de un presente en

⁴ La prueba deber ser entendida, en este caso, en el sentido que el personaje evita evolucionar y no tanto en la capacidad del texto de probar una idea planteada, pues “las personas y las cosas han pasado a través de algo que [...] no les ha modificado; pero precisamente por eso [...] los ha confirmado, los ha verificado, y ha establecido su identidad, su fortaleza y su constancia. El martillo de los sucesos no desmenuza nada, ni tampoco forja; intenta tan sólo que el producto ya acabado sea resistente. Y el producto resiste la prueba. En eso consiste el sentido artístico e ideológico de la novela griega” (M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 260-261). La importancia de la no evolución del personaje radica en la ilimitación de las posibilidades de la ficción, pues vista *a posteriori*, el hecho de que un personaje identificado tan profundamente con el lector pueda permanecer sin cambio alguno es la única manera de poder enfrentarlo a los más grandes contratiempos imaginados sin tener que negar el consuelo. De esta manera, la casualidad emprendedora (como la sucesión infinita de encuentros y desencuentros) puede llevarse a cabo sólo gracias a esta ilimitación de posibilidades de sucesos.

donde el cambio podría ser perjudicial, se encuentran en ambas. Se evidencia, de esta manera, que el carácter legitimador de la novela de folletín, aun cuando se buscaba transmitir ideología liberal, no dejaba de ser conservador (en el sentido de adverso al cambio) en el fondo.

El aspecto retórico de las dos novelas analizadas en este trabajo radica en la intención de generar lo que en jurisprudencia se conoce como “duda razonable”:⁵ es decir, argumentar a favor de que las posibilidades son más de las aconsejadas a primera vista por la lógica e incluso por los datos históricos. La casualidad puede comprenderse, entonces, como otro tipo de causa, siempre y cuando sea posible.

Por ello y como se ha venido señalando, a pesar que en ambas novelas existen marcadas diferencias lo que buscan argumentar es lo mismo: en la primera (que se basa en el contraste entre lo sublime y lo siniestro) y en la segunda (apoyada por las oportunidades generadas por la superación de las trabas morales) se pretende evitar cualquier posibilidad de regresar a la estructura socioeconómica de la Colonia, a través de dejar sentir las ventajas de la libertad del presente del XIX (obvio anacronismo) sobre la represión del pasado colonial. Así, la teoría del consuelo de Eco pone en evidencia, por un lado, la negación de ese consuelo en *Monja y casada, virgen y mártir* y, por el otro, su asunción en *Martín Garatuza*,⁶ a manera de advertencia de los peligros del viejo régimen.

Uno de los puntos más significativos que puede resaltarse a favor de la novela de folletín se encuentra en las reflexiones de Nietzsche sobre la tragedia, pues, de acuerdo con

⁵ Duda razonable se entiende aquí como la equiparación de verdad y posibilidad, pues como señala Aristóteles, “solamente lo posible es creíble” (*Poética*, 9, 1551b). La generación de expectativas de posibilidad, por tanto, que dependen del grado de verosimilitud (coherencia interna basado en este caso en la casualidad emprendedora) de las novelas, sustituiría a la necesidad de una configuración causa-efecto e, incluso, de una verdad confirmable.

⁶ Es claro que lo que permite el consuelo en *Martín Garatuza* es la configuración de su personaje principal como prefiguración del superhombre nietzscheano que, vale recordar, aunque contenga elementos del superhéroe, no es completamente similar al Superman de la historieta (VER NOTA 26).

el filósofo alemán, la etapa racional de los griegos no representa la cumbre de su pensamiento sino su decadencia; tal decadencia es producto, afirma Nietzsche, de la influencia de la dialéctica aristotélica, que vuelve a la tragedia de Eurípides más que tendiente al diálogo (característica que ya Esquilo y Sófocles compartían) subordinada a éste, rompiendo, así, con lo sublime que otorga la posibilidad del héroe de asumir su destino estoicamente; ya que la capacidad otorgada a un personaje de dirigir su destino, a partir de su uso de la retórica, hacía a la tragedia error de cálculo, lo cual, arguye Nietzsche, es más bien un motivo de la comedia que de la tragedia.

Esta perspectiva permite reconsiderar a la novela de folletín, no sólo desde una perspectiva contemporánea, sino también a partir de una relectura de los clásicos, como válida estéticamente hablando; pues la idea sobre la cual se descalificó alguna vez se basaba más en el predominio de la razón, sustentada sobre la lógica causa-efecto, que suponía en muchos casos como falla estética lo que se alejaba del funcionamiento de los sucesos en la realidad; esta perspectiva absolutista asumía la mimesis como una copia de la realidad y sus reglas, y no como una interpretación de la misma.

Por ello, puede asegurarse que la tragedia, consecuencia de la muerte de doña Blanca, supera por mucho al mero recurso retórico (a pesar de que sí lo es), al presentar a un personaje que sobre la base de su dignidad, premisa de lo sublime, asume plenamente un destino imposible de entenderse completamente, porque no se rige por una lógica plana y evidente, sino que se asemeja a las decisiones que, como las aparentes necesidades de los dioses griegos, parecen absurdas al receptor contemporáneo.

Asimismo, la actitud consolatoria en *Martín Garatuza*, incluye a su vez una actitud de concordia con el grupo opositor, lo cual no deja de llamar la atención sobre la conciencia implícita de Riva Palacio de pertenecer al grupo ganador: los liberales; esto último

confirma la idea de manipulación del lector al venderle una idea de nación basada en premisas centralistas, en tanto región central; esta aseveración es válida si se acepta que la estructura de la leyenda, que según Ricoeur, se identifica más con las víctimas que con los vencidos, busca incorporar al proyecto de los ganadores a todas las víctimas colaterales de la lucha por el poder. No por nada, como Algaba Martínez indica, Riva Palacio utiliza la palabra criollo para referirse tanto a los criollos como a los mestizos, intención que busca aliados, tratando de romper, aunque por intereses de grupo, con la barrera de las razas.

Debido a necesidades de delimitación del tema, existen, como siempre sucede, aspectos que no se tocan o en los que no se profundiza obsesivamente, sin embargo, queda señalado y argumentado (objetivo de esta tesis) que *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* son dos novelas que intentan convencer de las bondades del liberalismo y de la necesidad de la libertad, haciendo uso de los recursos del folletín, la novela de aventuras y la novela histórica, para aportar, desde la propuesta particular de Riva Palacio, algo a la literatura mexicana.

APÉNDICE

Desde el primero de diciembre de 1868 hasta mediados de marzo de 1869, en *La Revista Universal* aparece el artículo sin firma “*Monja y casada, virgen y mártir. Breves observaciones sobre esta moderna novela*”, atribuido casi inmediatamente después, el once de diciembre del mismo año en *La Orquesta* (dirigida por Riva Palacio), a Mariano Dávila, representante del conservadurismo más extremo. El artículo salió como respuesta a los ataques hechos por *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio al clero y a la visión conservadora que veían con añoranza el pasado colonial. Ya Leticia Algaba Martínez en *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico* (1997) analiza con detenimiento el debate.

Lo que resalta en este enfrentamiento entre conservadores y liberales son las formas: en Dávila, la manera sublime y su tendencia neoclásica,¹ argumentando desde documentos históricos y en Riva Palacio la irreverencia romántica en la promesa de pruebas que nunca se muestran y en los versos burlescos. No hace falta buscar mucho, la intención de Riva Palacio, como lo marca Algaba Martínez, es mantener los ánimos candentes para que la discusión se prolongara e hiciera más propaganda gratuita a sus novelas.

¹ Esto no implica equiparar romanticismo con liberalismo, ni neoclasicismo con conservadurismo.

Simultáneamente a la discusión entre las “Breves observaciones...” y los pequeños artículos y versos en *La Orquesta*,² se dio otra a través de estos últimos y de cinco breves artículos en *La Revista Universal*.³ Lo interesante de este pequeño debate alterno es que muestra precisamente las bases argumentativas de ambos bandos, la pretendida especificidad de *La Revista* y la reticencia irónica de *La Orquesta*. Mientras la primera explica los motivos de la crítica de Dávila e insta a que “el autor de la novela [...] diga lo contrario” con las pruebas en la mano, la segunda busca exasperar “si la *Revista* es un periódico ultra religioso y conservador como finge serlo, ¿en dónde tiene la licencia que necesita de su prelado para escribir acerca de ‘las cosas sagradas’?”.

Puede, además, observarse muy claramente la idea que se tiene de la literatura, pues si por el lado de *La Orquesta* se observa que las novelas históricas se componen también de ficción “el tejido de la fábula”, lo cual supone que el apego o no a la historia no tiene que ver con que una novela sea buena o mala, por parte de la *Revista* se agrega su convencimiento “de que las novelas son un tejido de escenas fantásticas, inverosímiles, propias sólo para entretener a la gente incapaz de otras lecturas útiles y provechosas”, suponiendo lo que se puede esperar “de las que se apellidan históricas”, mostrando, con ello, que su enfoque es más que nada ético, al rechazar todo lo que no concuerde con una idea de verdad absoluta, lo bueno.

Los once textos que a continuación se transcriben, publicados entre el 11 de diciembre de 1868 y el 23 de enero de 1869, son un buen ejemplo de lo que fueron las discusiones estéticas en el siglo XIX mexicano, siempre cargadas de ideología de partido, en

² El Sr. D. Mariano Dávila, Festinación, dos artículos con el nombre *La Revista Universal*, *La Revista Universal* y la novela *Monja y casada*, y Al grand perlado don Dávila, por su crítica de la novela *Monja y casada*.

³ Festinación, *La Orquesta*, Lo que es *La Revista Universal*, *Carácter de La Revista Universal* y *La novela Monja y casada* —Las “Breves Observaciones”— *La Orquesta*.

donde se puede apreciar la capacidad argumentativa y la notabilísima inteligencia tanto de liberales como de conservadores y las bases para intentar comprender nuestro pasado y nuestro presente, asumiendo, junto con Enrique Florescano,⁴ que la única manera es a través de la comprensión de la interacción de ambos.

Se dejan de lado el artículo publicado por *La Revista Universal* el 27 de junio y los versos en la sección de “Obligados” de *La Orquesta* el 8 de agosto de 1868 a petición de *El Constitucional*, que pueden ser considerados como el inicio de la disputa; esto puesto que aún el tema, aunque trata sobre la Inquisición, no se centra en las novelas de Riva Palacio.

Se actualizó la ortografía de cada texto, excepto el último “Al grand perlado don Dávila...”, porque su arcaización con fines burlescos es indispensable para el sentido del artículo: se ha quitado la tilde de monosílabos y de palabras graves y se han quitado guiones a palabras compuestas.

Se actualizó la redacción: se convirtió a tres puntos la utilización indistinta de cuatro, cinco o seis, para expresar reticencia, algún tipo de sensación o interrupción de una cita; se cambiaron algunos puntos y comas, innecesarios hoy, por comas.

En el aspecto técnico: se actualizaron referencias bibliográficas: cursivas para libros y publicaciones periódicas, comillas para artículos, se quitó la sangría en el primer párrafo y se adaptó la transcripción de citas a las reglas contemporáneas.

En las notas se ofrece la ubicación hemerográfica de los artículos y algunos comentarios breves que pueden aportar algo a la comprensión de los mismos.

⁴ Ver Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México, Taurus, 2001.

El Sr. D. Mariano Dávila⁵

Advertimos a este apreciable sacerdote, que ha escrito una crítica sobre nuestra novela *Monja y casada*,⁶ que mientras no cite autores en que fundar su crítica histórica, no le hemos de hacer el menor caso, porque su voz no nos parece de lo más autorizada, y que persona como él, que sólo por espíritu de partido, ha arrojado a lugares inmundos las obras de Rousseau, de Voltaire y de Diderot, siendo Director del Instituto de Toluca, no nos presta garantías de imparcialidad.⁷

Sin embargo, uno de estos días prometemos a nuestros lectores tomarlo por nuestra cuenta y darles un rato de gusto.

⁵ Sin firma, “El Sr. D. Mariano Dávila”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 40 (11 de diciembre de 1868), p. 3. De acuerdo con Leticia Algaba Martínez, “José Mariano Dávila y Arrillaga tuvo una larga vida; nace en 1789 y muere al parecer en 1870: 81 años en los que mantuvo una relación muy estrecha con la Compañía de Jesús, por no haber podido pertenecer a ella enteramente” (Leticia Algaba Martínez, *Las licencias del escritor y las máscaras del crítico*, p. 33).

⁶ La polémica a la que se refiere es la que se llevó a cabo entre *La Revista Universal* (representante del conservadurismo más extremo) y *La Orquesta* (dirigida por el liberal puro Vicente Riva Palacio) a partir de la descalificación de la argumentación en contra del Santo Oficio por las novelas *Monja y casada*, *virgen y mártir* (1868) y *Martín Garatuza* (1868), ambas de Riva Palacio.

⁷ Se alude a la estancia de Mariano Dávila como director del Instituto Literario de Toluca, en donde tras la votación de los alumnos del instituto en contra de Santa Anna, según recuerda Ignacio Manuel Altamirano, muchos “fueron expulsados, el colegio no se cerró pero los pocos alumnos que quedaron sufrieron mil vejaciones, las obras de Voltaire, de Rosseau, de Diderot y de D’Alambert que existían completas en la biblioteca, fueron quemadas de orden del director, un clérigo llamado Dávila y parecieron volver por un momento los tiempos inquisitoriales” (Ignacio Manuel Altamirano, “Escritos de literatura y arte”, en *Obras completas*, pp. 130-131. Citado en L. Algaba, *op. cit.*, p 47).

Festinación⁸

Nuestro apreciable colega *La Orquesta*, sin esperar a que concluyan las Observaciones que sobre la novela *Monja y casada, virgen y mártir*, se están publicando en La Revista, denuncia al público como autor de ellas al Sr. D. Mariano Dávila. Prescindiendo de este acto de violencia, diremos que en esta clase de polémicas poco importa al público el nombre de los autores, y sí mucho el esclarecimiento de la verdad histórica.⁹ Bajo esta base, vamos a emitir nuestro juicio sobre la polémica.

El autor de las Observaciones, en lo que va publicado, acepta los rasgos característicos con que figuran en la historia algunos de los personajes de la *novela*; esto es, el virrey conde de Gelves, los oidores y el arzobispo D. Juan Pérez de la Serna,¹⁰ pero no conviene en que este último tuviera por confidentes íntimos y agentes de sus empresas a la peor gente que poblaba la capital en esa época.

En esto tiene razón, y vamos a probarlo matemáticamente,¹¹ si se nos permite usar esta palabra.

Martín Villavicencio y Salazar, más conocido en la historia por Garatusa,¹² nació en la ciudad de Puebla en 1601, en donde estudió gramática latina y algo de filosofía; sin haber recibido ningún grado, destripó la carnera,¹³ como se dice vulgarmente. Su ciudad natal fue el teatro de sus embelecos y bellaquerías, llamándose clérigo, y no apareció en

⁸ Sin firma, "Festinación", en *La Revista Universal*. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios, t. II, núm. 427 (15 de diciembre de 1868), p. 3.

⁹ El principal argumento no literario de Dávila en contra de *Monja y casada*, se refiere a la falta de verdad histórica en las dos novelas citadas de Riva Palacio. Tal característica, tiene que ver con la intención de Riva Palacio, entendida cabalmente por Dávila, de atacar a la sociedad conservadora y al clero, en su apego a la Colonia como sistema más organizado que el republicano, a través de la utilización de las estructuras de la novela histórica de Dumas y Sue. Ver Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*.

¹⁰ Cerna para *La Orquesta*.

¹¹ Puede interpretarse como el inicio de la influencia positivista que iniciaba con Gabino Barreda en 1867. Ver Leopoldo Zea, *op cit*.

¹² Garatusa para *La Orquesta*.

¹³ Interrumpió sus estudios.

México sino el año de 1624, robándole a un eclesiástico el caballo y las licencias episcopales, con que dio principio a sus aventuras tomando el rumbo de Oaxaca.

Por lo expuesto se ve que Martín de Villavicencio Salazar no era bachiller, no pudo ser familiar del Sr. Serna en 1615, ni ser héroe de las hazañas que refiere la novela *Monja y Casada*, pues según la noticia que de él tenemos a la vista, a pesar de sus enredos y pilladas, nunca cometió violencias ni derramó sangre.

Una reflexión más aunque parezca inconducente. En el cartel de anuncio de la novela Martín Garatusa aparece éste atado vivo sobre una hoguera y enfrente de ella una mujer joven aún, que según las referidas novelas debe ser la sordomuda. Todo esto es inexacto, pues Garatusa fue sentenciado en el auto de fe que celebró la Inquisición en 1648, a la pena de doscientos azotes y cinco años de galeras. A ser cierto el fantástico suplicio de Garatusa, la sordomuda debía tener en esa fecha, cincuenta años.

Estos apuntes están sacados del proceso que la Inquisición formó a Martín de Villavicencio Salazar o Garatusa, y que se puede ver en el *Diccionario de Historia y Geografía*, bajo la firma del Sr. D. Manuel Orozco y Berra.

Si el autor de la novela *Monja y casada, virgen y mártir*; posee otros documentos sacados del archivo de la Inquisición, que digan lo contrario, sin ocuparse de la persona del autor de las Observaciones puede manifestarlos para confundirlo.

Festinación¹⁴

La *Revista* nos acusa de festinación, porque rechazamos como poco digna de aprecio, la crítica que hace de la novela *Monja y Casada*.

Festinación es la de la *Revista*, que pierde los estribos al primer vote, y tiene disculpa, porque un clérigo no es (a lo menos en tiempos modernos) un batallador.

Van a ver los lectores los argumentos del religioso colega.

Están tomadas del cartel.—Helos aquí:

En el cartel se pintó a un hombre a quien están quemando, luego este hombre es Garatuza, porque es cartel de la novela *Martín Garatuza*.

¿Quién le contó a la *Revista* que el quemado es Garatuza y la mujer es la madre?

¡Disparates!

“Que no hubo tal huida ni tales amores, ni otras cosas por el estilo que se cuentan en la novela” es cierto, y no se necesitaba que él nos lo dijera, porque ya dijimos que era novela; es decir que este es el tejido de la fábula.

En cuanto a que el Señor arzobispo D. Juan Pérez de la Cerna fuera revoltoso y tuviera tratos con gente perdida y fuera el principal instigador del motín, ésta es una verdad que probaremos a nuestro católico adversario, sin meternos a decir que Luisa tuviera amores, ni cosas que todo el mundo y nosotros en primer lugar, sabemos que son fábula.

¹⁴ Sin firma, “Festinación”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 41 (16 de diciembre de 1868), p. 3.

*La Revista Universal*¹⁵

¿Qué representa como periódico la *Revista*?

¿Al partido liberal?

Imposible.

¿Al moderado?

No existe.¹⁶

¿Al conservador?

Tampoco.

Pues a...

Al padre Dávila y socios.

Vamos a esta cuestión; si la *Revista* es un periódico ultra religioso y conservador como finge serlo, ¿en dónde tiene la licencia que necesita de su prelado para escribir acerca de “las cosas sagradas”?

La *Revista*, más papista que el Papa, aun en su mismo terreno, anda a tientas, y con arreglo a las leyes de la Iglesia, que ella pretende defender, “está prohibida su lectura.”

¿Qué es la *Revista*?

Misa de Tres ministros.

¹⁵ Sin firma, “*La Revista Universal*”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 42 (19 de diciembre de 1868), p. 2.

¹⁶ Esta afirmación resulta cierta para el periodo mencionado (1867-1877), pues anteriormente al Segundo Imperio (1864-1867), los moderados fueron un punto de enlace entre los radicales liberales y conservadores. Ver Charles Hale, *El liberalismo en la época de Mora* y Silvestre Villegas Revueltas, “Una libertad bien entendida (tres documentos del liberalismo moderado)”, en *Metapolítica.*, núm. 31, sep.-oct., 2003.

*La Orquesta*¹⁷

Este apreciable colega que suele ejecutar armoniosas y acompasadas oberturas, en esta vez, se desafina y pierde el compás hasta producir un ruido desacorde; que nos trae a la memoria el proverbio tan sabido de “que el que mal cuenta tiene, boruca la vuelve.”¹⁸

La *Revista* ha dicho que es *festinación* el hecho de denunciar el nombre del autor de las *observaciones*, sin que éste se haya dado a conocer, ni haya concluido su trabajo. Interpretar de otra manera nuestras palabras, es una pifia que comenzó a desafinar la *Orquesta*:

Hemos dicho que el nombre de los autores, en una cuestión histórica como la que se controvierte, nada importa; hoy agregamos que la profesión tampoco hace al caso, pues como no se trata de un comentario al derecho civil, ni de un tratado de fortificación, ni siquiera de una disertación teológica, nada, absolutamente nada importa que los propugnadores sean abogados, generales o clérigos: el terreno de la historia es libre para todo el que sabe leer.

La *Orquesta*, sin mencionar los datos que sobre el tiempo en que vivió Martín de Villavicencio Salazar o Garatusa, que publicamos tomados del *Diccionario de Historia y Geografía Universal*, finge escandalizarse y dice así:

Van a ver los lectores, los argumentos del religioso colega.
Están tomados del cartel.—Helos aquí:
En el cartel se pinta un hombre a quien están quemando, luego este hombre es Garatusa, porque es cartel de la novela *Martín Garatusa*.
¿Quién le contó a la *Revista* que el quemado es Garatusa y la mujer es la madre?
¡Disparate!

¹⁷ Sin firma, “*La Orquesta*”, en *La Revista Universal*. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios, t. II, núm. 432 (21 de diciembre de 1868), pp. 2-3.

¹⁸ Este dicho puede dar cuenta de la conciencia de la *Revista* sobre que la única intención de *La Orquesta* es crear alboroto y no precisamente discutir.

Dijo la Revista: “una relación más, aunque parezca inconducente. En el cartel de anuncio de la novela *Martín Garatuza*, aparece éste atado vivo sobre una hoguera y enfrente de ella una mujer joven aún, que según las novelas debe ser la sordomuda.” Esto escribimos.

¿Quién le contó a la *Orquesta* que dijimos que el quemado era Garatusa y la mujer su madre?¹⁹

¡Disparate! ¡Estopa de la misma novela! ¡El tejido de esta nueva fábula!

Cuan cierto es aquello de “que un abismo llama a otro abismo”: esto sí que es perder los estribos al primer vote.

Los lectores sí convendrán con nosotros en que en el cartel que se anuncia la novela *Martín Garatuza* debía estar pintado éste, pues a nadie le ocurriría pintar a la dueña Rodríguez²⁰ anunciando el Quijote; ni a Robinson en el anuncio de la ópera *Norma*.

Al terminar su párrafo, dice la *Orquesta*: “En cuanto a que el señor arzobispo D. Juan Pérez de la Cerna fuera revoltoso y tuviera que tratar con gente perdida, y fuera el principal instigador del motín, ésta es una verdad que probaremos.”

Si lo que dejamos copiado es cierto, ¿para qué se saca de la generación que sucediera al arzobispo, a Garatusa como su íntimo confidente? ¿no era más sencillo haberle dado por cómplice a esos perdidos que fueron sus contemporáneos, y cuyos nombres se deben tener a la mano para probar el hecho? ¿Así se cumple lo que se prometió en el prospecto de *Monja y casada, virgen y mártir*?

En ese prospecto se lee: “los principales personajes que figuran en la obra, así como los episodios más notables que se representan en la ciudad, en el palacio de los virreyes, y

¹⁹ Resulta obvio que se entendió la ironía, pero simulando considerar las palabras en su sentido literal se busca contradecir a *La Orquesta*. Cabe resaltar que la tendencia a citar, en ocasiones párrafos completos, es parte de la forma de argumentación de ambos periódicos, la que servía, además, para llenar el espacio en blanco.

²⁰ María Ignacia Rodríguez de Velasco y Osorio Barba (México, 1778-México 1850) colaboró con los insurgentes Allende e Hidalgo y se le atribuyeron romances con Humboldt, Bolívar e Iturbide.

en los oscuros subterráneos del Santo Oficio, *son verdaderamente históricos.*” Y ahora se nos viene diciendo que “todo es novela, que ese es el tejido de la fábula.”

Nosotros estamos convencidos de que las novelas son un tejido de escenas fantásticas, inverosímiles, propias sólo para entretener a la gente incapaz de otras lecturas útiles y provechosas.²¹ La *Orquesta* ha confirmado más nuestra opinión, con las aclaraciones de su párrafo, poniendo de manifiesto lo que se puede esperar de las que se apellidan históricas.

Confesión de parte, releva de prueba.

Es cuanto podíamos apetecer.

²¹ Es esta afirmación, quizá, la que permite ver con más claridad la filiación conservadora de *La Revista Universal*.

Lo que es *La Revista Universal*²²

Pregunta nuestro apreciable colega la *Orquesta*:

¿Qué representa como periódico la *Revista*?

¿Al partido liberal?

Imposible.

¿Al moderado?

No existe.

¿Al conservador?

Tampoco...

Concluye el colega preguntando: “¿Qué es la *Revista*?” En el núm. 106 de la *Orquesta* correspondiente al día 27 de junio del presente año se lee: “beata o no *La Revista Universal*, es un colega que conforme a la ley de imprenta, y a las ideas que profesamos, se ha lanzado a la escena periodística, tratando las cuestiones que se presentan, si bien bajo un aspecto en que nosotros no podemos convenir, sí con la caballerosidad digna de un publicista, sin ocuparse de personalidades ni de injurias como acostumbra... otro periódico.” Ésta es nuestra inquebrantable resolución, pues estamos convencidos de que el escritor público que usa de personalidades y de injurias, sistema generalmente reprobado, lo hace a falta de razones. Respecto a la licencia para tratar asuntos sagrados, se la podremos presentar a nuestro colega, cuando nos muestre el documento sacado de los archivos de la Inquisición, en que consta que Garatusa fue familiar del Arzobispo Serna en 1615.

²² Sin firma, “Lo que es *La Revista Universal*”, en *La Revista Universal*. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios, t. II, núm. 436 (25 de diciembre de 1868), p. 3.

*Carácter de La Revista Universal*²³

Desde hace más de un año que emprendimos nuestras tareas periodísticas, advertimos al público que independientes por carácter y por la posición que tenemos, ni vendemos nuestra humilde pluma a ninguna clase ni partido, ni defendemos más que nuestras profundas convicciones, y que a ser periodistas nos animaba sólo el deseo de ver feliz a la patria. Nadie hay que pueda tacharnos de llevar miras interesadas en la penosa y difícil tarea que nos impusimos, y que seguimos libres de aspiraciones personales y de intereses bastardos, a diferencia de otros escritores que alquilan su pluma por una pensión, o que defienden con su partido el empleo más o menos lucrativo que disfrutan. Nosotros, lo hemos dicho hace poco días, nada esperamos del poder a quien combatimos ni aspiramos a la aura popular, puesto que nuestra independencia nos hace enemigos de adular las pasiones de la multitud.

Este ha sido el elemento moral de nuestro periódico; por lo que hace a los elementos materiales, para nadie es un misterio que nuestra publicación se fundó con nuestros cortos recursos, y que ayudados de algunos centenares de suscriptores a quienes agrada nuestro valor civil y nuestra franqueza, hemos podido sostenerla, luchando, es verdad, con infinitas dificultades y tropiezos, pero siempre con aquella fe y constancia que hacen verdaderos prodigios.

Desde luego, hombres que simpatizan con nosotros por sus principios políticos y religiosos, animados de sentimientos idénticos a los nuestros, independientes y desinteresados, han venido a ofrecernos su cooperación, y nos causa placer confesarlo, a

²³ Sin firma, "Carácter de *La Revista Universal*", en *La Revista Universal*. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios, t. II, núm. 446 (6 de enero de 1869), p. 1.

ellos debe *La Revista Universal* su fama y el aprecio que le dispensan las personas entendidas y de buena fe.

Nada tendría de extraño y de irregular que el clero, como cualquier otra clase de la sociedad, sostuviese un periódico, como ha dicho *La Orquesta*; cuando se le ataca tan encarnizadamente, creemos que tiene derecho de defenderse; pero negamos porque no es verdad, que *La Revista Universal* sea subvencionada por el clero, como aquel colega asienta con notable ligereza. Tentados nos hemos visto a no hacer caso de esa especie, mas como pudiera creerse que habíamos abdicado nuestra absoluta independencia, carácter indeleble de *La Revista Universal*, nos decidimos a desmentirla.

No ha mucho tiempo que enfadada *La Orquesta*, aunque sin razón, por cierta crítica que publicamos, preguntaba de quién es órgano nuestro periódico: “¿Del partido liberal? Imposible. ¿Del moderado? No, porque no existe. ¿Del clero? Tampoco.” Ahora a nosotros toca preguntar, ¿cómo un periódico que no representa al clero es pagado por él? ¿Lo subvenciona sólo por gastar su dinero? ¿Será esto posible? La consecuencia forzosa que de aquí se saca es, que *La Orquesta* no recuerda en sus ratos de buen humor lo que antes ha dicho; que acostumbrada a descubrir subvenciones e intereses más o menos nobles en los periodistas de su bando; no le parece posible el caso de un periódico absolutamente independiente como *La Revista Universal*.

La Revista Universal

Se está metiendo a patriota,
Y enarbolando un cirial
Grita a la gente devota.

Pero, entre proclamas tales
Y entre tan bellas teorías,
Trasciende a olor de misales
Y aromas de sacristías.

¿Por qué habla del extranjero,
De patria y de patriotismo
El periódico del clero,
Sin acusarse a sí mismo?

El que en los crudos reveses
Que ha sufrido la nación
Dio dinero a los franceses
Y trajo la intervención

El que con capa pluvial

²⁴ Sin firma, “*La Revista Universal*”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 47 (7 de enero de 1869), p. 3.

Dándole honores de rey

Recibió en la Catedral

A De Potier y a Forey.²⁵

El que a su nación vendiendo

No logró de puro necio

Sino ir sólo recogiendo

Burlas, escarnio, desprecio.

Que hay un lenguaje prohibido

Para hombres de esa bandera,

Porque habrá gato escondido

Mas con la cola de fuera.

²⁵ Elías Federico Forey (Francia, 1804-Francia, 1872) dirigió la intervención francesa desde octubre de 1862, instauró la Junta de Notables y gobernó hasta octubre de 1863.

La Revista Universal y la novela *Monja y casada*.²⁶

Creemos que han terminado las cansadas y largas “breves observaciones” a la novela *Monja y casada*, escritas en *La Revista Universal*. ¿Qué podremos decir ante la severa y juiciosa crítica de nuestro amable presbítero, y ante su enérgica defensa de la Inquisición y del arzobispo Pérez de la Cerna? La verdad nada, porque sería preciso escribir un libro entero.

La verdad es que nosotros estudiamos la historia por otro autor muy distinto del que se la enseñó al Padre Dávila, y allá cuando cada uno de los que han leído crítica y novela mediten, darán la razón al que la tenga, que esto es tan fácil, que a nadie le parecerá cosa de otro jueves.

²⁶ Sin firma, “*La Revista Universal* y la novela *Monja y casada*”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 48 (9 de enero de 1869), p. 3.

En la página 481 de la novela se lee:

Los que niegan que la Inquisición en México quemara multitud de personas, no tienen sino que ocurrir a los autos de fe que corren impresos por todas partes[...] en 1574 se celebró ya el primero y solemne auto de fe, al que se llevaron *ochocientos* penitenciados de ambos sexos, quemándose unos en efigie y otros en cuerpo; unos vivos y otros después de ajusticiados. Si *alguien* levantase la voz negando los hechos que referimos, documentos irrefragables tenemos para *confundirles*.

Hubo alguien que niega, probando que son falsos esos hechos referidos en la novela, y el modo de sostener el reto se encuentra inserto en el número 48 de *La Orquesta*. Helo aquí:

La Revista Universal y la novela *Monja y Casada*.—Creemos que han terminado las cansadas y largas “Breves Observaciones a la novela *Monja y Casada*”, escritas en *La Revista Universal*. ¿Qué podremos decir ante la severa y juiciosa crítica de nuestro amable presbítero, y ante su enérgica defensa de la Inquisición y del arzobispo Pérez de la Cerna? La verdad nada, porque sería necesario escribir un libro entero.

La verdad es que nosotros estudiamos la historia por otro autor muy distinto del que se la enseñó al padre Dávila, y allá cuando cada uno de los que han leído crítica y novela mediten, darán la razón al que la tenga, que esto es tan fácil, que a nadie le parecerá cosa del otro jueves.

Nosotros creemos que nuestro amable colega para obtener un triunfo, no necesita escribir un libro; su trabajo consistiría en echar un lazo a esos autos de fe que corren impresos por todas partes, y enjaular en su sección de *pitos* el de 1574, para probar que la Inquisición de México quemó en esa vez ochocientas personas entre vivos y *ajusticiados*.

Lo contrario es ejecutar una retirada a tiempo, o la repetición de aquella escena de: “Caló el chapeau, requirió la espada, miró de soslayo, fuese y... No hubo nada.”

²⁷ Sin firma, “*La novela Monja y casada —Las “Breves Observaciones”— La Orquesta*”, en *La Revista Universal*. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios, t. II, núm. 454 (15 de enero de 1869), p. 3.

Al grand perlado don Dávila, por su crítica de la novela *Monja y casada*²⁸

Magüer que ningún christiano

Osar pudiera con vos,

Faciéndoos grave denuesto

Porque sois gran sabidor

De cosas que son pasadas

E noble e rico infanzón

E Perlado sin codicia,

Home con amor de Dios,

E con sospechas de Santo

Por ser tan home de pró:

Vos quiero en esta vegada

Fablar tales cosas yo,

Que non pueda abad ni obispo

Valeros con su razón.

¿Qué vos movió buen Perlado?

¿De dónde vos ocurrió

Fablar esa larga historia,

E buscando el gualardón

Que todos somos tenidos

De dar a nuestro Señor,

Facer injuria a los buenos

²⁸ Sin firma, “Al grand perlado don Dávila, por su crítica de la novela *Monja y casada*”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas, Tercera Época, t. II, núm. 41 (23 de enero de 1869), p. 2.

Con lo que nadie leyó
E llamar breve reseña
La cansada relación?
Que más valiera que leerla
Yogar un año en prisión,
Que más parecen denuestos
A la santa religión,
Que defensa de Perlado,
Que son caloñas a Dios
E non cosas de cristianos.
Don Dávila, por favor,
Si non callades muy presto
Se acaba la suscripción,
E le facéis grande tuerto
Al santo vuestro editor.

BIBLIOGRAFÍA

- Algaba Martínez, Leticia, “De la periferia al centro: *Los mártires del Anáhuac* de Eligio Ancona”, en *Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo*, México, El Colegio de México, 2001.
- _____, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- Altamirano, Ignacio Manuel, Clemencia, 3ª. Ed., México, Grupo Editorial Tomo, 2002.
- Ancona, Eligio, “Los mártires del Anáhuac”, en *La novela del México Colonial*, v. I, México, Aguilar, 1964.
- Aristóteles, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Bajtín, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, México, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- Bobadilla Encinas, Gerardo, *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*, Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1999.
- Boullosa, Carmen, *Llanto. Novelas imposibles*, México, Era, 1999.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- Buendía, Felicidad, *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Campra, Rosalba, “Razones de la máscara”, en *América Latina: La identidad y la máscara*, 2ª. ed., México, Siglo XXI, 1998, pp. 13-26.

- Cuellar, José Tomás de, “El pecado del siglo”, en *La novela del México colonial*, v. I, México, Aguilar, 1964.
- Candido, Antonio, *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2000.
- Díaz y de Ovando, Clementina, “Prólogo”, en Juan A. Mateos, *El Cerro de las Campanas. Memorias de un guerrillero*, México, Porrúa, 1985.
- Eco, Umberto, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, tr. Teófilo Lozoya, 2ª. ed., Barcelona, Lumen, 1998.
- _____, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, 10 ma. ed., Barcelona, Lumen, 1990, pp. 219-256.
- Esparza Santibáñez, Xavier I., *Identidad municipal Nicolás Romero, Méx.*, Nicolás Romero, Impresora y Provedora Gráfica, 1994.
- Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, España, Universidad de Navarra en Pamplona, 1998.
- Ferreras, Juan Ignacio, *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus, 1972.
- Freud, Sigmund y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro. El hombre de arena*, México, Letracierta, 1978.
- Florescano, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002.
- Gennep, Arnold van, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982.
- González Prada, Manuel, “Propaganda y ataque”, en Sonia Mattalía (Ed.), *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Aliante, Generalitat Valenciana-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 149-155.
- Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961.
- Hale, Charles, *El liberalismo mexicano en la época de Mora (1821-1853)*, México, Siglo XXI, 1972.
- Hamnett, Brian, “El liberalismo mexicano del siglo XIX: origen y desarrollo”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003.
- Hernández, Conrado, “Edmundo O’Gorman y el liberalismo mexicano”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003, 100-111.
- Jitrik, Noé, “El discurso de la novela histórica” en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, pp. 64-89.

- Lukács, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Martínez Riu, Antonio, y Jordi Cortés Morató, *Diccionario de filosofía Herder (multimedia)*, 2ª. ed., Barcelona, Herder, 1998.
- McHale, Brian, “Real compared to what?”, *Post-modernist Fiction*, New York-London, Nethuen, 1987.
- Marx, Carlos y Federico Engels, *La sagrada familia y otros escritos filosóficos de la primera época*, 2ª. ed., México, Grijalbo, 1967.
- Mateos, Juan A., *El Cerro de las Campanas. Memorias de un guerrillero*, México, Porrúa, 1985.
- Monsiváis, Carlos, “Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria”, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Océano, 1986, pp. III-XVIII.
- Nervo, Amado, “Fuegos Fatuos. Nuestra literatura”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (Eds.), *La construcción del modernismo, Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 201-202.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, 7ma. reimp., Madrid, Alianza, 2004, p. 113. (Biblioteca Nietzsche)
- _____, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, 6ª. ed., Madrid, Alianza, 1981.
- Ordaz, Ramón, *El pícaro en la literatura Iberoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Ortiz Monasterio, José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Riva Palacio*, México, Instituto Mora y Universidad Iberoamericana, 1993.
- _____, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto Mora- Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Oseguera de Chávez, Lidia, *Historia de la literatura mexicana. Siglo XIX*, México, Alhambra Mexicana, 1990.
- Palti, Elías José, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pani, Erika, “Monarquía y liberalismo: el Segundo Imperio mexicano”, *Metapolítica*, núm. 31, sep.-oct., 2003.

- Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.
- Pérez Escrich, Enrique, *El mártir del Gólgota*, México, Porrúa, 1999.
- Picard, Roger, *El romanticismo social*, trad. Blanca Chacel, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Pons, María Cristina *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*, México, Siglo XXI, 1996.
- Ramoneda, Joseph, “Sentido común y sentido íntimo”, en Joseph Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós y Eugenio Triás, *Conocimiento, Memoria, Invención*, Barcelona, Muchnik, 1982.
- Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano*, t. II., 2ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Ricoeur, Paul, “El entrecruzamiento de la historia y de la ficción”, *Tiempo y narración*, t. III, 2ª. ed., Siglo XXI, México, 1999
- Riva Palacio, Vicente, Calvario y Tabor, 3ª. Ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997.
- _____, *Cuentos del general*, México, Porrúa, 1971.
- _____, *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*, 3ª. ed., México, CONACULTA, UNAM, IMC e IIJMM, 1997.
- _____, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Océano, 1986.
- Rodríguez Aranda, Luis, “Introducción”, en John Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, 2ª. Reimp. Madrid, España, Aguilar, 1976.
- Rodríguez Braun, Carlos, “Estudio preliminar”, en Adam Smith, *La teoría de los*
- Román Gutiérrez, Isabel, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. Hacia el realismo*, t. I, Sevilla, Alfar, 1998.
- Ruedas de la Serna, Jorge, “La novela corta de la Academia de Letrán”, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Sánchez Sorto, Manuel, “Prefacio”, en Thomas Hobbes, *Leviatán*, 2ª. ed., 4ª. reimp., Fondo de Cultura Económica, 1990.

Seydel, Ute, “El contradiccurso fundacional y la subversión de la historiografía oficial en *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán y *El seductor de la patria* de Enrique Serna”, en Ana Rosa Domenella (coord.), (Re) escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 237-270.

_____, *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Universidad de Potsdam, (manuscrito), 2004.

Tadié, Jean-Yves, *La novela de aventuras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Talavera, Abraham, *Liberalismo y educación*, t. I, México, Secretaria de Educación Pública, 1973.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª.ed., México, Premia, 1981.

Toro, Alfonso de, “Postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con latinoamérica”, en Alfonso de Toro (Ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997, pp. 11-49.

Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.

Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.

White, Hayden, “Nietzsche: la defensa de la historia en el modo metafórico”, en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, 2ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 316-356.

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, 3ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

HEMEROGRAFÍA

La Orquesta. Periódico Omniscio, de Buen Humor y con Caricaturas (11 de diciembre de 1868-23 de enero de 1869)

La Revista Universal. Diario de Política, Religión, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Agricultura, Variedades y Anuncios (15 de diciembre de 1868-15 de enero de 1869)