



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL ROMANTICISMO MEXICANO DEL SIGLO XIX
A TRAVÉS DE UNA NOVELA REPRESENTATIVA:
MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR DE
VICENTE RIVA PALACIO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ

ASESOR:

DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA



MÉXICO, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A Miguel, mi compañero de vida, de tristezas y alegrías,
el hombre que siempre me ha apoyado y
a quien le debo mucho de lo que he logrado.

A Uriel, el gran inspirador de mi vida,
por ser el aliento que me anima a seguir adelante.

ÍNDICE

Dedicatoria	4
Introducción	5
CAPÍTULO I.- El romanticismo	13
I.1.- Características del romanticismo	25
I.2.- El romanticismo en México	29
I.2.1.- Las asociaciones literarias	32
I.2.2.- En búsqueda de la identidad nacional	37
I.2.3.- Las leyendas	42
CAPÍTULO II.- Análisis de <i>Monja y casada, virgen</i> <i>y mártir</i>	47
II.1.- El melodrama	49
II.2.- Novela histórica	50
II.3.- Novela de aventuras	61
II.4.- La novela de folletín	72
II.5.- La historia en la novela	74
II.6.- El origen de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i>	76
II.7.- El análisis literario	77
II.7.1.- El tiempo	78
II.7.2.- El pensamiento mágico	84
II.7.3.- El narrador	87

II.7.4.- El lector	93
II.7.5.- Los personajes	95
II.7.5.1.- Blanca	96
II.7.5.2.- Luisa	109
Conclusiones	115
Bibliografía	125

INTRODUCCIÓN

Durante la investigación de mi tesis de licenciatura, que fue una antología comentada sobre algunas de las leyendas que escribió Luis González Obregón en su libro *Las calles de México*, me adentré en el siglo XIX y en el México colonial: la primera época porque fue cuando nació González Obregón (1865) y comenzó a escribir y a publicar, y la segunda, porque es ahí donde ubicó la mayor parte de sus leyendas. Con estos antecedentes, encontrar el tema para esta investigación no fue difícil; Vicente Riva Palacio fue conocido de González Obregón, quien lo respetaba porque pertenecía al grupo de nacionalistas liberales que sobrevino al México independiente, además de su labor como militar, político, intelectual, escritor, etc., en fin, un hombre completo que había hecho muchas cosas por este país que se estaba formando en el siglo XIX. Conforme fui leyendo y conociendo más de la vida del general Riva Palacio, me di cuenta de su enorme importancia en la construcción de una nación que en ese momento era caótica, pues había que “inventar” el significado de mexicano para designar al que es oriundo de este país; hacerlo así implicaba que no hubiera distinciones de ninguna clase, que el hecho de que uno fuera de padres españoles no lo hacía menos mexicano con respecto de aquel cuya ascendencia había sido mexicana. Por este motivo, decidí estudiar una de sus novelas más famosas y leídas, *Monja y casada, virgen y mártir* y debo reconocer que a pesar de haberla leído varias veces y analizarla, el texto me sigue cautivando, me

sigue interesando; me parece que es una novela fundamental del siglo XIX que nos muestra una forma de ser y de ver la vida.

La tesis está dividida en dos capítulos. El primero se refiere al contexto histórico y literario en que estaba inmerso Riva Palacio: me ocupo del romanticismo, sus orígenes en Europa y hago un recapitulado de su comportamiento en ese continente y en México. La vida de Riva Palacio, que va de 1832 a 1896, estuvo inmersa en el fenómeno romántico y él lo vivió como lo que era: un hombre lleno de ideales por los que luchó siempre y desde diversas trincheras, tanto en el plano político y militar, como en el literario; fue un romántico que quería un país unido y próspero, pero como buen liberal, lo quería libre de las ataduras que implicaban ciertos aspectos de la religión católica y más que nada, fuera del papel de rigidez e imposición que el clero tenía dentro de la sociedad novohispana, pues él pensaba que lejos de ayudar, esta actitud coartaba las libertades de la sociedad tanto de pensamiento como de creencia y educación, motivo por el que pugnaba por la libertad como uno de los valores supremos.

Dentro del apartado “El romanticismo en México”, me intereso por las asociaciones literarias, que en ese momento tuvieron un papel importante y definitivo en la vida cultural y académica de este país. Estas asociaciones eran lugares en donde se reunían los jóvenes intelectuales para intercambiar ideas, leer sus escritos y discutirlos entre ellos. Una de las grandes aportaciones de estas sociedades fue la publicación de todo lo que escribían en las revistas que ellos mismos

hacían: algunas estuvieron varios años en circulación, otras no tuvieron la misma suerte y fueron efímeras; a pesar de todo se fue conformando un panorama literario que nos muestra lo que había en la sociedad de ese momento y cuáles eran los temas que interesaban.

En el apartado “En búsqueda de la identidad nacional” indago en dos de las grandes preocupaciones de los escritores de la época: el concepto de mexicano y la literatura nacional. El desorden político, económico, social y cultural que existía en México exigía que se hiciera un proyecto de nación para darle una personalidad, algo que lo distinguiera. Además, el país se había independizado hacía pocos años y había tenido ya que defenderse contra invasores extranjeros, situación a la que había que hacerle frente con urgencia, pero con solidaridad y firmeza. Riva Palacio estuvo dentro del grupo de hombres interesados en esto; él, como Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, por mencionar sólo a algunos, puso su mejor esfuerzo para lograr una literatura nacional. Era necesario hacer una reflexión sobre el pasado, tanto el indígena como el colonial y sacar lo mejor de ambos para ofrecerlo a esa sociedad del siglo XIX y dejar un legado al asimilar la propia historia y, sin olvidar el pasado, emprender el camino hacia el futuro en una actitud más conciliadora. Como decía Riva Palacio “sin rencores por el pasado ni temores por el porvenir”¹. Una de las claves para lograr esto era dejar de imitar los modelos literarios españoles y europeos y fijarse en lo propio, en lo auténticamente nacional.

¹ Estas palabras, las dijo Riva Palacio en Toluca cuando declaró “que no perseguiría a nadie, la venganza no tenía cabida en su ánimo”. *Antología de Vicente Riva Palacio*, p. XXVIII.

“Las leyendas” es el último apartado del primer capítulo que me interesa resaltar y con él cierro “El romanticismo”. Riva Palacio al alimón con Juan de Dios Peza escribió *Tradiciones y leyendas mexicanas* en 1885 y cabe recordar que estos textos estuvieron apareciendo en el periódico *La República* en 1882. En la novela que analizo, Riva Palacio comienza a usar el tema, la ambientación, es decir, ese toque de misterio y de obscuridad que no sólo es indispensable en las leyendas sino que es característica importante del romanticismo. A lo largo de la novela, Riva Palacio explica el origen de algunas de las calles de México, tema clásico en las leyendas: no hay que olvidar que él trataba de ser didáctico y ésta es una faceta que desarrolla a lo largo de su texto. La leyenda es un género y un tema que le interesa, por eso es que años después de la publicación de sus novelas, escribe las leyendas en verso, motivo por el cual me parece importante mencionarlas, ya que este género le da al romanticismo la particularidad de tratar de explicar el pasado recreándolo de esa forma en historias cortas y más accesibles para un público general, no sólo en México, sino también en Europa.

En el segundo capítulo hago el análisis literario de *Monja y casada, virgen y mártir* y me centro en varios aspectos. Comienzo por ubicar la novela en el género que le corresponde, ya que no pertenece sólo a uno, sino que toma las características de varios, el principal es la novela histórica y a ella le dedico un apartado por su importancia.

El siglo XIX fue el siglo de la historia, pues se analiza, escribe y reflexiona mucho alrededor de ella, y una buena parte se hace desde la

literatura. Riva Palacio toma el género de novela histórica para insertar allí su obra y elige la época de la Colonia para darle esta ambientación. Históricamente, el clero católico ha influido en la sociedad mexicana tanto en su forma de pensar como de actuar: “Escritores religiosos y predicadores de la antigua y la Nueva España insistieron, durante muchos años, sobre los mismos temas y recomendaciones: las mujeres tenían un lugar asignado en la sociedad, por ello su educación debía ser la adecuada para ocuparlo dignamente”². En efecto, la educación era básicamente para los hombres, a las mujeres sólo se les enseñaba a leer pero no a escribir, además de las labores propias femeninas: coser, bordar, cocinar, en fin, una educación sin más objeto que el matrimonio. Por otro lado, todavía la gente era ingenua y creía cualquier cosa que se le dijera, sobre todo si era desde un púlpito. Riva Palacio, como muchos liberales de su época, quería que el país progresara; no estaba en contra de la religión, recordemos que él era católico, pero sí contra las imposiciones de la institución, sobre todo, aquellas que atentaban contra la libertad individual y el libre albedrío, en consecuencia, tampoco aceptaba el fanatismo que lleva a cometer locuras: “No hay cosa que acoja con más exaltación una muchedumbre irritada que un absurdo”³, dice en su novela cuando narra el gran tumulto de 1624 frente al Palacio Nacional y ejemplifica de esta forma lo que tanto reprueba. Lo que él buscaba era que la gente tuviera acceso a una educación laica, libre y que sus creencias fueran más racionales y reflexivas que fanáticas y supersticiosas. Por esta razón, en la novela

² Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, p. 30.

³ Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, tomo II, p. 154.

critica la actuación del clero, sobre todo de la Santa Inquisición, que se convierte en el terror de la gente al perseguir a todo aquel a quien se acusa de blasfemo, de hereje y muchas más cosas, con pruebas o sin ellas. Esta situación se ve en una parte de *Monja y casada, virgen y mártir*, cuando Blanca, el personaje principal, es aprehendida por el Santo Oficio y Riva Palacio muestra la tortura que sufre en las mazmorras de la Inquisición.

Otro género que utiliza Riva Palacio es la novela de aventuras, donde las acciones se suceden unas a otras sin darle un descanso al lector. Todo esto sin dejar de lado el melodrama que acompaña a dichos géneros. Finalmente, por su formato, *Monja y casada, virgen y mártir* se escribe como novela de folletín, tan en boga en ese siglo. Menciono cuáles son las características con las que cumple la novela de Riva Palacio y ejemplifico cómo se ajusta a este marco teórico. También hago un poco de historia en cuanto al motivo por el que el general escribe esta novela con el tema de la Santa Inquisición específicamente: quería que la gente supiera todos los crímenes que el clero había cometido y que habían quedado impunes; al ponerlo en evidencia pensaba que la misma gente evitaría que esto volviese a repetirse.

En este análisis hago hincapié en cómo Riva Palacio maneja el tiempo dentro de la novela. Generalmente la historia fluye de forma lineal, sin embargo, cuando las acciones ocurren de manera simultánea o hay que detenerlas para que uno de los personaje cuente algo, Riva Palacio resuelve estas situaciones temporales deteniendo una acción mientras ocurre otra y retomando nuevamente la primera situación.

Tampoco debemos olvidar que la acción está situada en el siglo XVII pero desde la perspectiva del XIX, por lo que resulta interesante ver la recreación que el autor hace de un siglo que no vivió.

Otro aspecto de esta novela es el narrador en tercera persona que, por lo regular, es omnisciente y es el más común en el siglo XIX. El narrador de Riva Palacio intercala comentarios propios, opiniones y, en ocasiones, pareciera que le confiesa algunas cosas al lector convirtiéndolo en su cómplice; todo esto lo hace interesante, ameno y lo acerca más al lector. Menciono también un poco el pensamiento mágico, pues en el siglo XVII la superstición y la ignorancia del pueblo son muy grandes, en consecuencia, resuelve lo que no sabe por medio de una interpretación que tiene que ver más con aparecidos y fantasmas, que con aplicar un juicio racional.

El lector es la contraparte de cualquier escritor y Riva Palacio lo tenía en cuenta, pues se dirige a él muchas veces dentro de la novela, cuando es el narrador que intenta implicarlo en la trama, por este motivo hago una reflexión al respecto. Finalmente, los personajes femeninos principales, Blanca y Luisa son los más interesantes, desmenuzo su comportamiento y trato de probar que no son planos ni estereotipados, por el contrario, me parece que están más vivas que nunca: Luisa con la maldad que la distingue y Blanca con la bondad y la inocencia que le son tan naturales; son mujeres que aparentemente parecen las dos caras de una misma moneda: lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo, el ángel y el demonio; representan la lucha entre el bien y el mal, pero también podrían ser representaciones de actitudes

humanas, por eso resalto tanto los detalles que comparten como los que las hacen distintas, desde la sensualidad que cada una maneja a su manera, hasta el final que, en ambos casos, es trágico.

Monja y casada, virgen y mártir refleja dos situaciones interesantes: por un lado, el punto de vista de un liberal del siglo XIX y, por el otro, la recreación del México del XVII, con todo lo que pasaba en ese siglo: la Santa Inquisición, las disputas entre el virrey y el arzobispo, el gran tumulto, las ambiciones personales, en fin, aspectos que nos ayudan a tener una idea más clara de cómo se vivía en esa época. Sin olvidar la influencia definitiva que la lectura de los procesos inquisitoriales que tuvo Riva Palacio en sus manos, le ayudó a recrear ese siglo XVII mostrando una forma de vivir diferente a la nuestra, pero desde la perspectiva del XIX que también se deja ver entre líneas.

No me queda más que agradecer a la Dra. Adriana Sandoval, mi tutora, su paciencia y el enorme apoyo que desde el principio del posgrado me brindó, igual que a lo largo de esta investigación y los conocimientos que adquirí durante los cursos que tomé con ella y aquí tendría que hacer también un recuento de todos los maestros que me ayudaron con sus consejos, sugerencias, lecturas y apoyo para llegar a este final. Vaya para ellos mi cariño y mi agradecimiento por siempre.

CAPÍTULO I

EL ROMANTICISMO

Arnold Hauser dice que “el siglo XVIII estaba lleno de contradicciones”. Si bien en América el gran cambio se daría hasta el siguiente siglo, el XIX, Europa, más adelantada en muchos aspectos tanto tecnológicos como artísticos, ya vivía una situación de cambios y transformaciones. Hauser nos habla de la actitud racionalista que imperó durante una buena parte del XVIII, y por otro lado, de una actitud idealista que cambió el punto de vista de los europeos desde fines del XVIII hasta principios del XIX; este periodo es más comúnmente conocido como Ilustración y romanticismo: razón y sentimiento. En el siglo XVIII se pensaba que “la naturaleza era ese conjunto de fenómenos regulares sometidos a la ley por la ciencia; y la razón era el arma con la que el hombre había arrancado nuevas verdades de los errores inmensos del pasado”⁴, pero en el romanticismo este pensamiento cambia, comienzan a ganar terreno el sentimiento y la pasión al grado de convertirse en la forma de vivir de mucha gente, sobre todo de muchos artistas, quienes dejan aflorar esto sin ataduras. Su influencia no se limitó a la literatura, también se puede ver en la pintura y oír en la música de manera simultánea. Fue un movimiento que rompió con los parámetros establecidos y cambió la forma de expresarse de los artistas de esa época.

⁴H. J. Laski, “El siglo de las luces”, p. 157.

Principalmente, es en Francia, cuna del pensamiento liberal, en donde surge un cambio en las ideas: nace la burguesía que empieza a exigir una participación cada vez más activa en las decisiones del Estado y en la vida comercial, se limitan los derechos de la nobleza y los filósofos de la época declaraban que la libertad era uno de los bienes supremos: “Que cada hombre sea libre para que busque su propio interés como le plazca, y se alcanzará el bien social máximo atendiendo a sus asuntos privados”⁵.

El romanticismo surge como un cuestionamiento a la excesiva racionalidad de la Ilustración del siglo XVIII, pues se pensaba que la razón y la ciencia eran la panacea y la respuesta a todo. En el neoclasicismo el arte era más una técnica que algo subjetivo, sensible; como una reacción a estos parámetros tan rígidos, son los propios artistas quienes cambian la perspectiva al darse cuenta de que la razón no lo es todo, ni tiene todas las respuestas. ¿Dónde quedan el sentimiento y la sensibilidad, las emociones, las pasiones? Hacia fines del siglo XVIII esta racionalidad comienza a verse opacada por la pasión.

El mundo le parecía a la Ilustración algo plenamente comprensible, explicable y fácil de entender; el *Sturm und Drang*, por el contrario, lo consideraba como algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado. [...]

La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega, y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la

⁵ *Ibid.*, p. 155.

razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convierte en un ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos⁶.

De esta forma, la gente empieza a darle más importancia a los sentimientos, a la emoción, se abre el camino para vivir y explayar intensamente las pasiones.

El romanticismo [...] acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del Gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el Romanticismo⁷.

Quizás uno de los puntos más álgidos y que ayuda a marcar de manera definitiva este cambio sea la Revolución Francesa de 1789: si la gente no hubiese dejado salir su descontento y su enojo, si no hubiera dado rienda suelta a sus pasiones, quizás el movimiento no se hubiera dado, pero la toma de conciencia ante una situación de tanta presión de la clase alta y la aristocracia sobre las clases bajas que dejaron de conformarse con lo que tenían y empezaron a aspirar a más, ayudó mucho para que esto se diera y la culminación de dicha revolución fueron muchos nobles guillotizados.

Maurice Cranston argumenta que un hecho que también tuvo gran relevancia a nivel literario fue que en 1761 salió publicada la novela de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *Julia o La nueva Eloísa*, en donde se pone de manifiesto con gran intensidad el sentimiento y el amor como el motor principal de la vida. La aparición de esta novela tuvo una buena acogida entre los lectores de aquella época, quienes la

⁶ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, tomo 2, pp. 293-294.

⁷ *Ibid.*, p. 350.

leían y demostraban su emoción en las muchas cartas que le enviaron a Rousseau exponiéndole todo lo que la lectura les había hecho sentir. El público lector, conformado por muchas mujeres, empieza a sentirse identificado con los personajes y a buscar también un acercamiento con el autor.

Cranston sostiene que

El mensaje de la novela fue visto como una liberación, porque anunciaba que la imaginación ya no necesitaba ser esclava de la razón, que los sentimientos no debían ser reprimidos ni rechazados en nombre del decoro; que sólo desprendiéndose de todo lo falso y pretencioso que dominaba a la sociedad moderna se podía descubrir la bondad que alentaba en el corazón humano.[...]

La ficción de Rousseau tenía el propósito de servir, igual que la melodía en el ámbito musical, como una “verdadera voz del sentimiento” que comunicase una comprensión de la experiencia humana en toda su inmediatez e intensidad⁸.

Cambia la concepción del mundo, se instaura una nueva forma de vivir y se transforma el papel del escritor, quien “debía ser un cronista fidedigno del comportamiento humano”⁹ y no sólo del intelecto; en consecuencia, él debía vivir, debía observar todo lo que pasaba a su alrededor para después plasmarlo en sus textos. Implicaba que ya no viviría en las cortes europeas, cobijado por el manto de algún mecenas, de algún noble a quien comprometía su pluma, pues sólo escribía los textos y poemas que le encargaban y que, con frecuencia, eran loas a quien lo empleaba. Esto se fue transformando con el tiempo y el escritor comenzó a variar su forma de vivir y de mantenerse.

⁸ Maurice Cranston, *El romanticismo*, pp. 17-18.

⁹ *Ibid*, p. 20.

Es a fines del XVIII y principios del XIX que los periódicos cambian su concepto en la manera de informar y surge, además, el concepto de la revista que va dirigida a un público femenino. Esta situación marca una innovación, pues se tiene más acceso a la lectura por menos dinero; esto permite, al mismo tiempo, que los escritores empiecen a independizarse del mecenas y se profesionalicen cobrando un salario por escribir, aunque vivir de la escritura de los propios textos todavía se llevaría más tiempo.

Otra aportación importante, explica Cranston, de la novela de Rousseau es el paisaje, que cobra importancia y se convierte en un elemento a veces vital. En *Julia o La nueva Eloísa*, Rousseau describe los Alpes suizos, vistos desde una nueva perspectiva: la naturaleza deja de ser moldeada por el hombre, como sucede con los elegantes y cuidados jardines de los palacios europeos: se llama la atención sobre el paisaje más natural, más agreste y más rústico, en una palabra, el que ahora se considera más auténtico, aquel en donde no ha intervenido la mano del hombre y crece con toda libertad, como los sentimientos. No olvidemos que la palabra romántico viene del adjetivo inglés *romantik*, con el que el viajero Boswell calificó la apariencia de la Isla de Córcega en 1765, refiriéndose a su aspecto antiguo y rústico. Poco después la retoman los franceses y los españoles para nombrar de alguna manera ese movimiento nuevo¹⁰. Más adelante ahondaré en la participación que

¹⁰ Cfr. Raimundo Lazo, *El romanticismo*, p. 17.

tiene la naturaleza en los sentimientos de los personajes y las acciones de la novela¹¹.

La libertad fue uno de los más fuertes estímulos para que se diera el romanticismo, esa misma libertad que pugna por dejar salir la emoción y las pasiones, la que busca que el ser humano sea, igual que el paisaje, más natural y menos artificial. Se busca una expresión en todo sentido más auténtica, más libre. El derecho a poder decir lo que se pensaba y sentía comenzaba a surgir. No olvidemos que los principios de la Revolución Francesa son igualdad, libertad y fraternidad.

Otro cambio que coincide con el romanticismo es que se busca en el pasado personal del hombre una respuesta a lo que es en el momento presente.

El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ellos simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esa realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que “en su pecho habitan dos almas”, que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez; en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis. Lo irracional tiene para él la ventaja infinita de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos de ensueño y éxtasis, y busca en ellos la satisfacción que no puede darle el intelecto seco, frío y crítico¹².

Se ve al inconsciente como a un monstruo que está allí, acechando desde el interior y esperando salir en cualquier momento. De aquí que surjan novelas como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson (1850-1894), en donde el monstruo es el

¹¹ Comento un poco más sobre esto, en el apartado “Características del romanticismo”.

¹² Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 367.

inconsciente del ser humano, el lado oscuro que siempre está agazapado y sólo espera el momento preciso para saltar a la luz y hacerse presente.

Esta circunstancia también coincide con muchos de los descubrimientos arqueológicos. Si en el hombre se cristaliza su curiosidad por conocer su pasado íntimo, el personal, esta misma actitud lo lleva a una curiosidad natural de saber el pasado, ya no de alguien en particular, sino de la Humanidad en general. El conocer dónde estamos parados y de dónde venimos nos da la certeza para saber a dónde se dirige este ser humano que trata de responderse a las grandes preguntas filosóficas: ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos? Las investigaciones sobre el folclore de los países, que es lo que a cada uno le va dando su personalidad, se concreta en este momento. Aquí se podrían mencionar las recuperaciones que se hacen de mitos, leyendas y cuentos de hadas antiguos. En Alemania “eran los años de reacción contra la invasión napoleónica, y los alemanes, ante las desdichas del presente volvían los ojos al pasado para sacar de él fe en el porvenir”¹³. Esta idea la amplía Arnold Hauser cuando afirma que “La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga al futuro, a la utopía. Aquello a lo que el romántico se aferra es, bien considerado, insignificante; lo definitivo es su temor al presente y al fin del mundo”¹⁴. Por eso se buscan las raíces que anclen la idea y sentimiento de pertenencia, lo que da por resultado que se inicie la recuperación de las tradiciones.

¹³ María Edmée Álvarez, “Prólogo”, p. VIII.

¹⁴ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 349.

En el proceso de secularización en el siglo XIX se pone en tela de juicio el concepto religioso de que al nacer se venía a sufrir a esta vida porque el premio estaba en la otra, en la eterna contemplación de Dios. ¿Realmente eso era lo que sucedía? Los moralistas del siglo XVIII perdían adeptos al intentar seguir justificando el sufrimiento en esta vida. Con el romanticismo ya no se tiene una certeza tan clara de lo que habrá al final del camino terrenal, después de la muerte, por lo tanto, como lo único cierto es este momento, hay que vivirlo, sólo se tiene una vida. El concepto de la felicidad se transforma: el hombre tiene derecho a ella aquí y ahora, en consecuencia, debe gozar con intensidad la vida y colmar su necesidad de afecto y placer. Este conflicto es palpable, sobre todo, en el ámbito comercial: la pobreza deja de ser sinónimo de santidad; los hombres buscan el éxito, quieren hacerse ricos y no creen ofender a Dios, pues ya se tiene la idea del bienestar material. Se busca vivir mejor y todo este confort sólo se puede obtener con el dinero.

Los valores cambiaron también; Isaiah Berlin dice que

Los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. [...] Consideraban a las minorías más sagradas que las mayorías, que el fracaso era más noble que el éxito pues este último tenía algo de imitativo y vulgar. La noción misma de idealismo, no en su sentido filosófico sino en el sentido ordinario del término, es decir, el estado mental de un hombre que está preparado para realizar grandes sacrificios por un principio o por alguna convicción, que se niega a traicionarse, que está dispuesto a ir al cadalso por lo que cree, debido a que lo cree, esta actitud era relativamente nueva. La gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera éste¹⁵.

¹⁵ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, pp. 27-28.

El romanticismo tiene una importancia muy clara en la historia del mundo porque transforma por completo al ser humano; el concepto de vivir, de sentir, hasta de trabajar se modifica sustancialmente. La gente ya no se conforma con lo que tiene, siente que tiene el derecho a aspirar a algo mejor y esto tiene que ver con un sentido diferente de la libertad.

El concepto de héroe de novela también cambia, se vuelve más humano, tiene defectos, pero con una gran cualidad: es capaz de luchar por un ideal y llegar hasta donde sea con tal de conseguirlo y si muchas veces sucede que muere por lograrlo, su sacrificio no será en vano, pues ese ideal bien valdrá el dedicarle la vida. El héroe está más cerca del nuevo público lector. Tanto en la novela como en el teatro, el protagonista es alguien sencillo, no pertenece a la aristocracia ni tiene abolengo y el efecto que esto provoca es una identificación con el lector/espectador, de tal manera que lo siente cercano y termina sufriendo o gozando con él las vicisitudes de la historia. Vemos que por todos lados surge la pasión como motor de la vida y las acciones de la gente.

Los viajes también son importantes en este momento porque se hace una comparación entre ese mundo nuevo que se percibe por primera vez para el viajante y el mundo ya conocido en donde se ha vivido siempre¹⁶. No sólo se gana en esta comparación, sino que ayuda a que la imaginación se desborde y se estimule en dos sentidos: el

¹⁶ Antiguamente, la gente no acostumbraba salir de viaje por diversión, generalmente todos los viajes tenían un objetivo muy específico: peregrinaciones, negocios, salud, estudios, etc. Las vacaciones o viajes por placer no existían como tales, éste es un concepto que viene del siglo XVIII.

primero, en el propio viajero, me refiero a los que escriben y hacen la crónica de su viaje reconstruyendo lo que ven al escribir su bitácora de viaje; y segundo, en el lector de estas crónicas, pues gracias a su propia imaginación logra irse también de “viaje” y sale de su monotonía cotidiana. Aunado a esto, está el encuentro con el “otro”, sobre todo si ese “otro” se refiere a otra cultura¹⁷. No en balde durante el romanticismo hay muchos exploradores que descubren ruinas arqueológicas, tanto en Oriente como en América. Quizás uno de los viajeros exploradores más ilustres e importantes del XIX sea Alexander von Humboldt (1769-1859), quien hizo importantes estudios de la flora americana y sucumbió ante la seducción que le significó el conocimiento de las culturas indígenas.

El primer lugar donde se da este movimiento es en Alemania. En ese momento, J. Wolfgang Goethe (1749-1832) publica *Las cuitas del joven Werther* (1774) y logra tal emoción entre sus lectores que, como sucedió con *Julia o La nueva Eloísa*, muchos de los jóvenes que lo leyeron deciden suicidarse ante el impacto de la historia que termina con el propio suicidio del protagonista, pues ellos se sienten tan identificados con Werther creyendo amar un imposible que emulan el final. En esta novela también se puede ver un ensalzamiento de la naturaleza y una correlación entre ella y los sentimientos de los personajes. Se inicia el romanticismo, que en Alemania es bautizado como el *Sturm und Drang*: tormenta e ímpetu.

¹⁷ Para una mejor comprensión de la importancia del viaje y la relación del relato de viaje con la ciencia se puede consultar a Ottmar Ette, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*.

A esta novela siguieron también *Atala*¹⁸ (1801) y *René* (1802) de René de Chateaubriand (1768-1848) en Francia; los lectores y, sobre todo las lectoras femeninas, se sentían plenamente identificadas con los protagonistas y anhelaban vivir una pasión o un amor similares a los de esas historias que les hacían emocionarse, llorar y vivir el drama presentado. Otro aspecto importante de resaltar en *Atala* es que Chateaubriand ubica la historia en un escenario exótico e indígena muy idealizado. Exalta la naturaleza completamente natural -valga la redundancia-, que será un elemento que los románticos explotarán en lo subsecuente.

Mientras, en Inglaterra el romanticismo tuvo su origen en una obra llamada *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas y de lo hermoso* (1756), escrita por Edmund Burke (1729-1797), “que constituyó un ataque contra el formalismo y el racionalismo clásicos en el arte y un alegato a favor de lo que después fue conocido como ética romántica”¹⁹. Su crítica al clasicismo “comenzó con una refutación del principio de que la claridad fuera una cualidad esencial del gran arte [...]. Y es a la imaginación a la que todo arte debe dirigirse; a la imaginación y no a la razón y después, a través de la imaginación, el arte debía dirigirse a las pasiones”²⁰. Y aquí se establece uno de los grandes postulados del romanticismo en el que los sentimientos y las

¹⁸En 1740, Samuel Richardson (1689-1761) publicó una novela epistolar llamada *Pamela* y siete años después, otra cuyo nombre es *Clarissa*, ambas de mucho éxito en su tiempo. Sin embargo, fue Chateaubriand quien impuso la moda de ponerles los nombres de las protagonistas femeninas a las novelas, recordemos *Atala*. El dato se lo debo a la Dra. Adriana Sandoval, incansable y curiosa investigadora.

¹⁹ Maurice Cranston, *El romanticismo*, p. 58.

²⁰ *Ibid*, pp. 58-59.

pasiones están sobre la razón y, en consecuencia, el arte debe verse y apreciarse con esta base.

Ejemplos de los sentimientos y la pasión llevados a consecuencias extremas fueron Percy B. Shelley (1792-1822), Lord Byron (1788-1824) y John Keats (1795-1821), quienes tuvieron vidas acordes con el romanticismo. El primero murió ahogado a los 30 años y se dice que se le encontraron unos poemas en el bolsillo de su saco que quizás acababa de escribir; el segundo, luchando por la libertad de Grecia a los 36 años y el último, a los 25, de tuberculosis: fueron muertes trágicas y prematuras, ninguno envejeció: vivieron la vida con gran intensidad, plenamente y al límite.

Quizás fue España el país al que llegó más tardíamente el movimiento romántico y fue así tal vez porque a diferencia del resto de los países europeos, ellos tuvieron la influencia musulmana del amor cortés. Los trovadores que defendían los románticos no eran sino la evocación de los tiempos caballerescos, en consecuencia, la literatura que se escribió durante los siglos XV al XVIII ya tiene algunas características del romanticismo. Aún y cuando todavía no se ajusta de manera estricta al modelo hasta el siglo XIX, sin embargo, ya se habla del amor como el sentimiento que impulsa a lograr grandes empresas y de algunos de los protagonistas de las novelas de caballerías. Por ejemplo, muchos de ellos son hombres tan valientes que son capaces de enfrentar al mundo entero por defender su ideal.

Fue hasta el siglo XIX cuando el modelo romántico produjo sus mejores exponentes en José de Espronceda (1808-1842), Ángel

Saavedra, el Duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla (1817-1893), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y Rosalía de Castro (1837-1885), quienes dejaron salir todo el sentimiento y la emoción que vivían en sus obras. Varios de ellos rescataron leyendas que se ubican en la Edad Media; esto se vincula con la búsqueda del nacionalismo que se da en muchos países.

I.1 Características del romanticismo

A continuación enumeraré las características más importantes del movimiento romántico, aquellas que le dieron su personalidad y lo hicieron destacar.

- Rienda suelta de pasiones. El romántico demuestra su libertad dejando fluir lo que siente, llámese amor u odio.
- La importancia del yo, la exaltación de la individualidad. El ser humano ya no forma parte de una masa, quiere destacar y sentirse el protagonista de una historia, por lo tanto, en sus lecturas se siente identificado con el héroe o la heroína que tanto admira y con quien logra una gran empatía. Los protagonistas son personas comunes y corrientes, más cercanos a cualquier lector; los héroes mitológicos o extraordinarios se usan cada vez menos en estos textos.
- Una actitud de franca rebeldía frente a la autoridad que quiera coartar la libertad de expresión en cualquiera de sus formas.
- La lucha por ideales, aunque sean absurdos. Nuevamente el protagonismo hace su aparición.

- La libertad como bandera. Ante todo y por todo, la libertad fue un valor que se exaltó a lo máximo y por defenderla, cualquier empresa era poca cosa, aunque se tratara de la propia vida. El motivo es más importante que la consecuencia.
- La independencia va también de la mano de la libertad, ya se critica la sumisión y, por ende, la esclavitud, pues en el XIX fue cuando la mayoría de las colonias europeas se emanciparon con respecto a los países europeos que las habían conquistado. La independencia no sólo es política, sino también artística e intelectual, aunque esta última todavía se llevaría más tiempo.
- Libertad artística, que consiste en que cada quien tenga una visión y un concepto distintos de belleza y todos son válidos porque hay libertad de expresión.
- Se exalta la originalidad y la sinceridad del artista, aunque, en ocasiones, por defender esta sinceridad se llegara a descuidar el estilo.
- El amor y la pasión como motores de vida: sin ellos nada tiene razón de ser y por ellos es posible lograr todo y sacrificarlo todo.
- Evocación del pasado: del medioevo en Europa y del pasado indígena y colonial en América, se da valor también a las ruinas, a lo antiguo, a lo que ya tiene una historia que se pueda contar.
- Surge una búsqueda del nacionalismo que se concreta con esta evocación del pasado y con la reconstrucción literaria de leyendas y tradiciones. Muchas de ellas se rescatan por primera vez en la escritura y quedan fijadas en el papel para la posteridad. Como ya lo había mencionado, estas historias y leyendas, este pasado es lo que le da un

carácter particular a cada nación, por eso son tan importantes, pues fortalecen la consolidación de la identidad de un país.

- Se prefiere el paisaje exótico y exuberante, el que es rústico, salvaje y natural al que es cuidado y moldeado por el hombre.

- Se busca lo obscuro, lo negro, la noche, la luna, los cementerios, la muerte. Esta situación es preponderante en los textos románticos donde se habla de lo sobrenatural o se anuncia una tragedia. En general, la naturaleza se vuelve cómplice de los sentimientos humanos: los anuncia y los continúa, es un fiel reflejo de ellos y ayuda a exaltar las reacciones de los personajes. La noche se convierte en el escenario ideal para la intriga, lo clandestino, lo que no se puede sacar a la vista de todos, lo que tiene que ver con el interior del ser humano. La luna se transforma en la confidente de los enamorados, quienes acuden a ella buscando consuelo a su congoja.

- Lo sobrenatural: fantasmas, hechos inexplicables, ruidos y sombras salidos de ninguna parte, y aquí entrarían tanto las leyendas de hechos sobrenaturales como toda la literatura fantástica y de horror que se generó en esa época.

- Desentrañar lo interno, el subconsciente del ser humano. Estos enormes castillos y casonas que se describen con tantos recovecos y pasadizos secretos son como una gran metáfora de todos los secretos que guarda la mente humana y que a partir del romanticismo comienzan a desentrañarse. Estas características vienen de la novela gótica: cabe recordar que la primera que se escribió y que impuso el modelo fue *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole (1717-1797),

en donde la intriga de la historia aumenta por la ambientación de oscuridad que da el castillo, y los cuartos cuya distribución más recuerda a un laberinto con puertas que se abren o cierran inexplicablemente y pasillos que van a dar a lugares lejanos dentro del mismo castillo o fuera de él. En los sótanos es donde se urden las situaciones más secretas o se desentrañan los secretos que existen en la familia que habita el lugar y que nadie debe conocer.

- El lenguaje se vuelve más flexible, más metafórico y poético: en poesía surge el verso libre. Este lenguaje romántico puede llegar a extremos de uso exagerado de adjetivos o de descripciones, pero todo se hace con el afán de lograr transmitir el sentimiento, además de que se consigue un mayor acercamiento con el lector, precisamente porque busca una identificación con él.

- Se toma en cuenta al genio creador, que es el responsable de todas las obras de arte y los artistas son quienes lo poseen. Por primera vez el artista toma conciencia de que al momento de estar creando su obra de arte, puede sentirse como un dios que domina a los personajes y las situaciones.

Julio Jiménez Rueda define de una excelente forma al romántico:

El romántico no encuentra tampoco en sí mismo el ideal que persigue. De ahí que sea siempre un ser insatisfecho. Que esté siempre dispuesto a la evasión en el tiempo y en el espacio. Ese afán de eludir las consecuencias de la hora en que vive lo lleva a buscar en el pretérito la realización de los sueños. [...]. Cuando la inconformidad con el medio se hace intolerable se recurre a la suprema evasión, al suicidio²¹.

²¹ Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, pp. 92-93.

Para dar un digno corolario a este texto, no se puede pasar por alto el hecho de que la melancolía es la enfermedad del siglo XIX; la palidez, su color y la languidez, su forma de cuerpo.

I.2 El romanticismo en México

El romanticismo llega a América durante la primera mitad del siglo XIX y su gran importancia radica en que “constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental”²².

A México el romanticismo llegó en los primeros años del siglo XIX, como una secuela de todo lo que estaba pasando en el viejo continente: las ideas de igualdad, fraternidad y libertad llegan a América. “La coyuntura histórica, con los arrebatos de autoafirmación nacional, era por demás favorable a la aparición de expresiones románticas, tanto individuales como colectivas”²³. Montserrat Galí Boadella sostiene que aunque no hubiese sido por la influencia europea, en México ya estaban dadas las condiciones para empezar el romanticismo y para el inicio de la primera manifestación libertaria importante, que fue el movimiento de Independencia. Como ya se vio anteriormente, uno de los estímulos más importantes del romanticismo es la libertad y hacia allá se encaminan todas las energías de este país que buscaba modificar su rumbo.

A fines del XVIII y muy al inicio del XIX, lo que se escribía en México era todavía poesía neoclásica, bajo la influencia directa de

²² Isaiah Berlin. *Las raíces del romanticismo*, p. 20.

²³ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo*, p. 19.

España. Los estilos eran aún atildados y abigarrados. Como bien dice Luis G. Urbina: “En América vivíamos un poco retrasados en modas y en literatura: tardíamente nos llegaban ambas cosas de la metrópoli”²⁴.

Las formas literarias del siglo XVII se resistían a desaparecer y hallaban arraigo y vida, no ya sólo en los métodos de enseñanza y cultura, sino también en nuestro modo de vivir colonial, en nuestras costumbres viejas y persistentes que nos daban el aspecto de una España arcaica al principiar el siglo XIX²⁵.

La aparición de los periódicos va a marcar “la popularización de las bellas letras”. Desde el siglo XVIII, con las antiguas *Gazetas*, se estableció un vínculo de noticias entre España y México, con la salvedad de que no eran frecuentes, pues las naos de China, encargadas de traerlas, tardaban varias semanas en surcar el mar que separaba ambos continentes. No obstante el inconveniente, la gente las esperaba ansiosa para enterarse de lo que sucedía en la Madre Patria. En el último tercio del siglo XVIII se publicaron el *Mercurio Volante* de José Ignacio Bartolache, cuatro periódicos de José Antonio Alzate y la *Gazeta de México* dirigida por Manuel Antonio Valdés. Finalmente, en 1805 Jacobo de Villaurrutia y Carlos María de Bustamante fundaron el primer diario de la Nueva España: *Diario de México*. Estas publicaciones periódicas serían de gran relevancia en el difícil período que se avecinaba y ayudarían a propagar las nuevas ideas de independencia y libertad de una manera rápida y eficaz.

Es ya en el siglo XIX cuando la prensa crece y se expande. En 1812 se publicó un periódico llamado *El Pensador Mexicano*, hecho por

²⁴ Luis G. Urbina, *Antología del Centenario*, p. XX.

²⁵ *Ibid*, p. XXI.

un hombre de ingenio: José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), un periodista que no dejaba de denunciar los vicios y las corruptelas, todavía de origen colonial, del gobierno; no debemos olvidar que aunque hubo una emancipación política española, lo español seguía presente en el espíritu y en el gobierno.

Era pues necesario aprovechar la lección sociológica que nos habían legado los siglos del virreinato y se imponía el defender y completar adecuadamente nuestra independencia, realizando en las mentes una revolución que las educase para la libertad y las liberase del despotismo del pasado. En toda auténtica revolución [...] debe realizarse una “emancipación política y una emancipación social”²⁶.

La actitud de franca rebeldía y enfrentamiento de Fernández de Lizardi ocasionó que con frecuencia la autoridad clausurara sus imprentas o cerrara los estancos en donde se expendía su periódico. A pesar de ello, luchaba por lo que él consideraba el gran ideal para este país:

Lograr que se operara en el país una reforma social para que los mexicanos combatieran los vicios coloniales, como el gobierno autoritario, los privilegios de los peninsulares y la instrucción defectuosa. Fascinado por las ideas de los Enciclopedistas, pensó que la educación era el motor de toda mejoría social, por ello le importaba formar a la familia, moralizar a la población y enaltecer las cualidades nacionales²⁷.

María Rosa Palazón agrega lo siguiente:

Educar a los habitantes de su contorno vital fue una directriz conductista de Fernández de Lizardi. Su prédica comenzó por los de casa, en el sentido literal de la frase: la familia es el núcleo social primario que encauza o corrompe a los pequeños²⁸.

Él se refería, sobre todo, a la mujer, pues si ella era la que estaba al frente de los hijos, educándolos y formándolos, ¿por qué negarle una

²⁶ José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, p. 82.

²⁷ Lydia Osegura de Chávez, *Historia de la literatura mexicana*, p. 24.

²⁸ María Rosa Palazón Mayoral, “Presentación”, p. XXI.

buena educación si es quien la transmite dentro de la familia? Educarla sería el inicio de una cadena cuyo resultado sería tener mejores ciudadanos.

Quizás una de sus características más importantes es que “escribió para el pueblo y en él entró, como nadie lo había logrado”²⁹. La ironía fue parte medular de su estilo narrativo. Es el primero que capta el “color local” de este México caótico que se estaba formando, y del mexicano, el mestizo que no es ni español ni criollo ni indio: es el tipo nacional. *El Periquillo Sarniento* (1816) es “el mestizo que se planta en la vía pública con un violento deseo de decirnos lo que es y lo que siente”³⁰, por eso esta novela es de las más importantes de nuestra literatura, por ser la primera³¹ y por captar la esencia del mexicano que exige ser escuchado y visto por toda la nación.

I.2.1 Las asociaciones literarias

Durante la segunda etapa literaria de este siglo XIX en México se fundaron varias sociedades literarias³². En ellas se reunían jóvenes con la finalidad de platicar sobre el acontecer del momento, externar sus opiniones y puntos de vista con entera libertad y someter a la crítica de

²⁹ Luis G. Urbina, *op. cit.*, p. XCV.

³⁰ Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 105.

³¹ Si bien es cierto que hubo algunos antecedentes de prosa narrativa durante el Virreinato como: *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) de Francisco Bramón, *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora o *La portentosa vida de la muerte* (1792) de Joaquín Bolaños, por mencionar sólo los más conocidos, ninguno de estos intentos fraguó en la generación de textos narrativos que hubiera marcado una época, un estilo o que hubiera sido decisiva en la construcción de una literatura nacional.

³² Durante este siglo también hubo sociedades que combinaban los intereses científicos con los literarios, a veces sólo eran científicas, en algunas ocasiones el interés era de índole cultural o político, etc., en fin, que hubo muchos pretextos para formarlas. En la introducción de su libro *Las asociaciones literarias mexicanas*, Alicia Perales da un claro panorama de todo esto.

los demás sus textos. Dentro de estas tertulias se leían lo que escribían -casi siempre composiciones en prosa y verso-, se criticaban y este ejercicio ayudó a que se fuera creando una literatura nueva, fresca y auténtica, pues tocaban los temas que les eran cercanos y familiares. Cabe resaltar que no todos los miembros de estas asociaciones eran jóvenes: algunos ya eran más maduros, con más experiencia en la escritura y servían de guía para quienes se iniciaban en el campo de la crítica y las letras: estaban sentando las bases de lo que sería la literatura durante ese siglo XIX y lo que seguía.

Alicia Perales agrega que:

La reseña histórica de las asociaciones literarias de México, durante la centuria pasada, constituye de hecho la crónica de las letras patrias. Puede aceptarse tal afirmación si se tiene en cuenta que los principales escritores del siglo XIX participaron en estas agrupaciones, y que casi no hubo escritor de esa época que no tuviera conexión con algunas de las asociaciones literarias de su tiempo. De ahí la necesidad de destacar la función que desempeñaron las agrupaciones literarias y las actividades que realizaron sus miembros en el campo de las letras³³.

Muchos de los escritores que pertenecieron a estas asociaciones, además de ser literatos, eran políticos que, preocupados por rehacer a este país que estaba en plena efervescencia tanto política como social, buscaban la manera de darle una unidad y una personalidad definida que tanto la necesitaba.

Sin lugar a dudas, la Academia de San Juan de Letrán fue una de las más famosas y la primera que inició esta tradición. Hija directa del Colegio de San Juan de Letrán, de aquí su nombre, se fundó en 1836.

³³ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 29.

Alicia Perales³⁴ explica que al principio un grupo de jóvenes se reunía en el cuarto del maestro José María Lacunza para escuchar sus disertaciones sobre literatura y de estas reuniones informales llegaron a constituirse en una asociación³⁵ a la que poco a poco se fueron uniendo otros jóvenes que tenían las mismas inquietudes y el mismo afán de que este país superara la crisis en la que estaba inmerso. Algunos de sus miembros fueron, además de José María, su hermano Juan Nepomuceno Lacunza, José María Roa Bárcena, Manuel Carpio, Francisco Ortega, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Fernando Calderón, Guillermo Prieto, Andrés Quintana Roo, Ignacio Ramírez *el Nigromante*, etcétera.

Al respecto, Fernando Tola de Habich agrega:

[La Academia de Letrán] es un proyecto literario consciente, concreto, congruente y nacional. Ellos sabían perfectamente lo que estaban tratando de hacer. En este aspecto no hubo la menor inocencia ni la menor ingenuidad. A partir de la Academia de Letrán ya no es posible discutir sobre la mexicanidad o el españolismo de cualquier escritor mexicano: ellos son deliberadamente mexicanos³⁶.

Los temas sobre los que escribieron fueron: la conquista española, la guerra de Independencia y el mundo indígena remoto³⁷.

Otra de las asociaciones que hizo historia fue el Liceo Hidalgo, fundado en 1850. Fue el heredero de la Academia de San Juan de Letrán, cuando ésta se disolvió debido a la desaparición de varios de sus miembros, motivada por la lucha armada del 1847. Uno de sus dos

³⁴ Cfr. *ibid*, pp. 74-81 y Fernando Tola de Habich, "Introducción" en *El Año Nuevo de 1837*, p. XII.

³⁵ Fernando Tola de Habich, en la "Introducción" ya mencionada, agrega lo siguiente: "Bastaba que se juntaran cuatro gatos para leer sus poemas, sus cuentos, sus piezas de teatro, y de inmediato nombraban un presidente, un secretario y pronunciaban discursos. Todo el siglo XIX fue de una solemnidad formal increíble", p. XIII.

³⁶ *Ibid*, p. XXVI.

³⁷ Cfr. Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía*, p. 22.

grandes animadores fue Francisco Zarco, desde esta fecha hasta su muerte en 1869. En estas veladas literarias se maduró el proyecto que finalmente cristalizó en el periódico literario *El Renacimiento*: “Para el arte no debe haber fronteras. Todo el que tenga algo que decir podrá hacerlo desde las columnas de este semanario de nombre simbólico”³⁸, era el argumento de Ignacio Manuel Altamirano, el otro gran promotor de esta asociación, para aceptar como colaboradores a todo el que quisiera exponer sus ideas sin importar su filiación política. Fundado y dirigido por él con el objetivo de hacer resurgir las letras mexicanas, en este periódico reúne a los escritores de todas las tendencias; lo importante era la preocupación común de iniciar una literatura nacional. Este Liceo, al igual que varios de los subsecuentes, fueron fuertemente apoyados por Altamirano³⁹, quien se convirtió en el mentor y guía de casi todos los jóvenes de finales del siglo XIX.

Algunos de los miembros más destacados, además de Altamirano, fueron: Guillermo Prieto, Luis G. Ortiz, Vicente Riva Palacio, Enrique de Olavarría y Ferrari, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, José Tomás de Cuéllar, José María Roa Bárcena, entre otros. Los temas recurrentes en sus textos fueron: la época colonial, la guerra con Estados Unidos y Francia, el santanismo, la didáctica moral y los dramas pasionales⁴⁰. Cabe destacar que mientras en esta asociación literaria Vicente Riva Palacio era un joven, en las siguientes, tanto el Liceo Mexicano como el

³⁸ Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 116.

³⁹ Cabe aclarar que Ignacio Ramírez tomó parte activa en varias de estas asociaciones, de hecho, él fue maestro de Altamirano y éste, a su vez, le pasaría la tarea y la responsabilidad a Justo Sierra.

⁴⁰ *Cfr.* Carlos Illades, *op. cit.*, p. 22.

Liceo Hidalgo⁴¹, él ya sería uno de los escritores con experiencia que apoyaría a los que empezaban.

Finalmente, el 5 de febrero de 1885 se fundó el Liceo Mexicano, formado por el propio Altamirano, que dirigía al grupo de jóvenes de ese momento: Luis González Obregón, Genaro García, Toribio Esquivel Obregón, Ezequiel A. Chávez, Ángel de Campo, Alberto Michel, entre otros. Al igual que en los anteriores, la influencia de Altamirano fue determinante y decisiva en cuanto a la duración de esta asociación. En 1889, cuando inició su misión diplomática en Europa, las reuniones se espaciaron para finalizar en 1893, con la muerte del maestro.

Debido a la difícil situación política y económica por la que atravesaba el país, la desorganización y la intranquilidad constantes, intentar sistematizar la enseñanza y la publicación de textos literarios se hacía cada vez más difícil y complicado, a tal grado, que estas asociaciones

eran un centro de descanso, de ilustración y de camaradería, y no será exagerado afirmar que la mayor parte de las veces fueron verdaderos centros de docencia literaria y que, por la naturaleza de las lecturas y discusiones que en ellas se efectuaron, desempeñaron el papel de una escuela de enseñanza superior o de formación cultural [...]. Estas discusiones fueron verdaderas cátedras de donde recibieron lo mejor de su formación muchos escritores mexicanos⁴².

Una de las características que hicieron tan famosas a estas asociaciones literarias y que ayudaron a la formación de los escritores fue que cada una de ellas, al momento de su iniciación, tenía siempre como finalidad publicar una revista; en aquel tiempo se incluía poesía,

⁴¹ El 24 de septiembre de 1885, Riva Palacio fue nombrado presidente del Liceo Hidalgo.

⁴² Alicia Perales Ojeda, *op. cit.*, p. 41.

cuento, teatro y crónica periodística, algunas traducciones hechas por los propios miembros y la novela por entregas, imitando el modelo europeo. De esta manera, se puede conocer lo que se escribió durante ese siglo XIX y el acontecer político y social que se vivía.

I.2.2 En búsqueda de la identidad nacional

Benedict Anderson habla de la importancia e influencia que ha tenido la literatura en la identidad de las naciones. La invención de la imprenta en el siglo XVI ayudó a acrecentar la cantidad de libros que se podían hacer facilitando que más gente tuviera acceso a ellos. El latín, que en esa época era prácticamente el idioma oficial al escribir, comenzó a ser desplazado poco a poco por las lenguas vernáculas como el francés y el español, entre otras; dando como resultado que la literatura fuese más accesible, pues se escribía en un idioma más cercano a la gente, es decir, en el que hablaba y entendía. El hecho de que se le dé valor a las lenguas vernáculas es también un rasgo romántico. Anderson menciona que cuando Martín Lutero protesta contra la Iglesia católica, escribe sus tesis en alemán y pega las hojas en las puertas de las iglesias; de esta forma quienes sabían leer se enteraron de lo que él estaba haciendo y de los motivos de su protesta. La gente comienza a valorar su propio idioma, el que lo distingue de los demás y con el que se identifica plenamente, y la consecuencia es el

nacimiento de una identidad nacional asociada a la lengua y a la literatura⁴³.

En México, la lucha por la Independencia había dejado un vacío de identidad. La gente no se sentía identificada con lo indígena ni tampoco cien por ciento con lo español, que arrastraba como un estigma de la colonización. Los héroes de la Independencia todavía no adquirirían el tono de héroes inmaculados, por lo tanto, lo único que quedaba como motivo literario auténticamente mexicano era el paisaje⁴⁴, además de las costumbres. Por esta razón, la búsqueda de la identidad nacional fue incesante en muchos escritores y políticos decimonónicos que estaban conscientes de que mientras esto no se diera, sería muy difícil unificar al país. De esta manera, para comenzar a armar el concepto de México, fue vital que todos nos sintiéramos pertenecientes a un mismo lugar y miembros de una colectividad que tenía mucho en común: el objetivo era darle al país el concepto de nación.

Como escribe Altamirano:

La juventud de hoy, nacida en medio de la guerra y aleccionada por lo que ha visto, no se propone sujetarse a un nuevo silencio. Tiene el propósito firme de trabajar constantemente hasta llevar a cabo la creación y el desarrollo de la literatura nacional, cualesquiera que sean las peripecias que sobrevengan⁴⁵.

Era una época en la que el mismo que esgrimía una espada para defender una causa en el campo de batalla, tomaba la pluma en el papel como diputado o senador para defender sus ideas en el campo de

⁴³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, pp. 63-76 *passim*.

⁴⁴ Cfr. José Ortiz Monasterio, "*Patria*", *tu ronca voz me repetía...* p. 55.

⁴⁵ Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional*, p. 7.

batalla llamado Congreso o a través de la literatura en artículos publicados por los periódicos y revistas. Altamirano fue un gran preocupado y promotor de esto: “deseamos que se cree una literatura absolutamente nuestra, como todos los pueblos la tienen, los cuales también estudian los monumentos de otros, pero no fundan su orgullo en imitarlos servilmente”⁴⁶.

Una de las grandes aportaciones de las asociaciones literarias fue, precisamente, la formación de una literatura propia que con el tiempo pudiera llamarse nacional. Los escritores que estuvieron involucrados en ellas a lo largo de todo el siglo XIX, sentaron las bases de la literatura que nos daría el sello personal e individual como nación, aquella que mostraría nuestra idiosincrasia, nuestra forma de ser y que denunciaría, al mismo tiempo, los problemas de nuestra sociedad para buscar las soluciones que nos harían una nación fuerte e independiente. Se buscaba lograrlo mediante el color del paisaje mexicano, retratar o mostrar las costumbres, lo que después daría por resultado los cuadros de costumbres y la corriente costumbrista en cuentos y novelas; el sincretismo de las raíces indígenas con las españolas, lo que implicó que se tocaran temas indígenas en la literatura, como *Netzula* (1832)⁴⁷ de José María Lacunza (1809-1869), en un afán por fusionar el presente con el pasado y que le diera voz a este mexicano que ya se había independizado y que buscaba su propia

⁴⁶ *Idem*, p. 15.

⁴⁷ Durante mucho tiempo se pensó que esta novela corta era de la autoría de José María Lafragua, pues cuando apareció en *El Año Nuevo de 1837* sólo estaba firmada con las iniciales J.M.L., pero Celia Miranda Cárbes en su libro *La novela corta en el primer romanticismo* y Ángel Muñoz Fernández en *Los muchachos de Letrán: José María Lacunza. Estudio y recopilación*, entre otros, deslindan la verdadera paternidad del texto. Por otro lado, *Netzula* aparece fechada en 1832, aunque se publicó hasta 1837.

identidad. Como escribe José Luis Martínez: “La respuesta no podía ser más que una: volver los ojos hacia lo propio de América y hacia lo nacional. Cuando ese objetivo se conquistara, la literatura de nuestros pueblos merecería llamarse independiente y original”⁴⁸. Francisco Monterde también argumenta que “la literatura es la forma de expresión usual con que la cultura se manifiesta y transmite”⁴⁹, esto se puede ver en la sucesiva apertura de periódicos y revistas; aunque muchos de ellos morían al poco tiempo, siempre hubo una tenacidad para fundar más, pues la lectura es el vehículo idóneo para transmitir las ideas y en ese siglo XIX, había muchas en México. Como escribe José Ortiz Monasterio: “Hace falta todavía mucha investigación [...] para hacer comprender la importancia estratégica de la invención literaria [...] en la formación del Estado mexicano moderno”⁵⁰. Quizás todavía falta estudiar más, pero no podemos pasar por alto que, como dice Anderson, antes de que una nación exista es necesario imaginarla, “inventarla”.

Otro hecho importante es que se fija la lengua española como la oficial en un momento en que la población indígena era igual o quizás mayor a la española, pero al unificar el idioma, se garantiza que al hablar todos podamos entendernos, de otra manera, sería muy difícil podernos comunicar dada la enorme variedad de lenguas indígenas que había en esa época.

⁴⁸ José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, p. 92.

⁴⁹ Francisco Monterde, *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, p. 11.

⁵⁰ José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, pp. 55-56.

José Luis Martínez opina que “se intenta una literatura que exprese el paisaje y las costumbres nacionales”⁵¹ como un primer acercamiento a esta constante búsqueda de lo nacional. La novela ayudó mucho a que esto se lograra, pues “fue considerada como un medio poderosísimo para influir en las masas”⁵². Los escritores decimonónicos aprovecharon esta oportunidad para llegar a más gente y lo consiguieron.

La literatura misma fue uno de los temas recurrentes en sus disertaciones, por ejemplo: Francisco Ortega: “Sobre el porvenir de la literatura”; Francisco Zarco: “Discurso sobre el objeto de la literatura”; José María Lafragua: “Carácter y objeto de la literatura”; Luis de la Rosa: “Utilidad de la literatura en México”⁵³, etc. Todos, en mayor o menor medida, necesitaban explicar y explicarse qué pasaba con la literatura nacional, cuál era el rumbo que tomaría, cuáles los temas que interesaban y por qué; en una palabra, hacer un alto y reflexionar acerca de lo que pasaba alrededor y dentro de ese México tan caótico y cambiante.

Ahora bien, hubo varios escritores que se ocuparon por escribir sobre el pasado prehispánico y rescatarlo. Este es un tema importante dentro del romanticismo, pues esta búsqueda contribuye a darle una personalidad más definida a este naciente país. El pasado que también se reescribió fue el colonial: la Santa Inquisición, los virreyes y todos los

⁵¹ José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 26.

⁵² José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 165.

⁵³ Al respecto puede consultarse el libro *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, coordinado por Jorge Ruedas de la Serna. En él se recopilan los ensayos que menciono y que se hicieron con la finalidad de explicar cómo era la literatura nacional. Además hay un pequeño comentario crítico por parte del grupo que realizó la tarea de recopilar todos estos textos.

personajes españoles, criollos y mestizos que vivieron en nuestro país y que fueron los protagonistas de esas novelas, pero la finalidad de hacerlo fue para mostrar esa parte de la historia que estos intelectuales querían recalcar para poder separarse de ella; ellos pensaban que “reviviendo” por medio de la literatura los horrores que habían cometido la Santa Inquisición y el gobierno colonial sería más fácil hacerlos a un lado y utilizarlos para recalcar lo negativo que quedó atrás con la Independencia. Los principales exponentes de la temática colonial fueron: Justo Sierra O’Reilly (1814-1861) con *La hija del judío* (1848); Vicente Riva Palacio (1832-1896) con *Monja y casada, virgen y mártir* (1868) y *Martín Garatuza* (1868), entre otras; Eligio Ancona (1836-1893) con *El filibustero* (1864) y *Los mártires de Anáhuac* (1870), entre otros escritores. Ellos cristalizaron esta preocupación y ayudaron a la reconstrucción de ese pasado que se necesitaba explorar para entendernos mejor y que tiene que ver con un sentimiento de pertenencia, pero también ayudó para poder hacer una crítica más fuerte y unir el pasado indígena con el presente y superar el colonial para darle a todo un solo nombre: la historia de México. Este concepto lo encierra perfectamente Riva Palacio en su célebre frase: “Ni rencores por el pasado ni temores por el porvenir” para explicar que él no buscaba venganza, sólo el bienestar de la nación.

I.2.3 Las leyendas

La leyenda, como género literario, tiene su origen en la tradición oral, en todos esos relatos que pasaban de padres a hijos y que

ayudaban a mantener vivas las costumbres, las tradiciones, pero también las pequeñas historias de una comunidad específica. Esta tradición es parte integral de la cultura de una sociedad, es en este género donde se produce y se manifiesta la visión del mundo y la forma de vida de los pueblos. Las sociedades dejan constancia de su existencia al transmitirnos una cosmovisión diferente y añeja; nos permiten ver el mundo que había en otros siglos y tratar de entenderlo. Dichos relatos ayudan a que no se olviden las tradiciones que se mantienen aún en la actualidad; olvidarlos significaría perder una enorme riqueza histórica.

Las leyendas tocan varios temas: a pesar de que se les asocia más con hechos fantásticos o sobrenaturales, lo histórico o las costumbres también se reflejan en ellas; al ubicarse en una época determinada, nos dan la apariencia de realidad gracias a la recreación que hacen de los ambientes y de los protagonistas de estas historias, por lo tanto, muestran un estilo de vida, una sociedad con sus relaciones familiares.

Al respecto, Antonio Castro Leal apunta:

El romanticismo despertó en todos los pueblos un sentimiento nacionalista y, como consecuencia, un gran interés en la historia y las tradiciones nacionales, que muy pronto empiezan a ser asunto de narraciones en prosa y de cantos y leyendas en verso⁵⁴.

Las leyendas fueron rescatadas y escritas de forma definitiva durante la segunda mitad del XIX, principalmente, y quedaron como una herencia para las generaciones venideras.

Algunos ejemplos de ello son: el Conde de la Cortina (1799-1860) con *La calle de Don Juan Manuel* (1836); Ignacio Manuel Altamirano

⁵⁴ Antonio Castro Leal, "Estudio preliminar", p. 25.

(1834-1893) con *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México* (1884); Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza con *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885); Juan de Dios Peza (1852-1910) con *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México* (1898); Luis González Obregón (1865-1938) con *México viejo* (1891) y *Las calles de México* (1922), entre otros⁵⁵. Hubo varios escritores que, aunque la leyenda no fue un tema que trataron de manera persistente, sí lo tocaron en algún momento, como José María Roa Bárcena y Manuel Payno, entre otros.

Riva Palacio utiliza el tono de la leyenda, junto con su halo de misterio, obscuridad y aparecidos que permea a lo largo de sus novelas y la historia anecdótica, para explicar el origen de los nombres de algunas calles de la ciudad:

La calle de Ixtapalapa era esa larga y recta calle que hoy tiene en sus cuadras muy distintos nombres, y comprendía todas las que se extienden desde la garita de la Villa hasta la de San Antonio Abad.

En aquellos tiempos no había calles del Reloj, ni calles del Rastro, todas se conocían con el sólo nombre de calle de Ixtapalapa.

Las calles que ahora se llaman Reales del Rastro, fueron las primeras en donde comenzaron a fabricar sus habitaciones los principales conquistadores, por eso las casas de esa calle, en lo general, tienen ese aire de antigüedad y fortaleza.

Muchos años después, cuando se colocó el reloj de Palacio, se les dio el nombre de calles del Reloj, a las que se dirigen al Norte de la ciudad⁵⁶.

⁵⁵ Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961) sería el último escritor importante que faltaría por mencionar entre los estudiosos de este tema, pero no entraría en este ensayo, debido a que comenzó a escribir ya en el siglo XX. El libro en donde recopila las leyendas de las calles de México es *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México* (1957); además tiene una extensa bibliografía con leyendas y consejas que él escribió inspiradas por sus lecturas en archivos coloniales cuando tuvo total acceso a ellos cuando fue cronista de esta ciudad de México.

⁵⁶ Vicente Riva Palacio, *Monja y casada...* Tomo I, p. 46. A partir de esta cita, todas las que haga sobre este libro de Riva Palacio no las pondré en nota a pie de página para no distraer al lector, sólo pondré el tomo y la página correspondiente entre paréntesis junto al texto.

Además de que podemos ver el eco de algunas leyendas que se conocían en ese siglo XIX, plasmadas en *Monja y casada, virgen y mártir*. Como ejemplo, tenemos la historia de “La casa del judío”, en donde a Tomás Treviño y Sobremonte se le acusa de judío y blasfemo. Tenía una tienda con dos entradas y, supuestamente, en una de ellas había enterrado un Cristo y quien pasaba por esa puerta obtenía descuentos en sus compras. Este parecido lo podemos leer cuando apresan a don José de Abalabide y descubren que en una de las entradas de su tienda había un Cristo:

Levantaron algunas piedras [de la tienda], rascaron un poco la tierra, y mi amo dio un grito de espanto: un Santo Cristo grande de bronce estaba allí enterrado, precisamente en el lugar por donde entraban los marchantes. [...] En el cuarto de mi amo, en un rincón, se encontró otro Cristo de madera grande con huellas de golpes y algunas disciplinas de alambre cerca de él, todo tirado en el suelo, y el Cristo aún sucio del rostro, como de señales de saliva. (Tomo I, pp. 101-102).

Marco Antonio Chavarín agrega otras tres leyendas, además de la anterior: el rapto de una monja por un bandido que habitaba el rancho “El Gavilán”; el proceso seguido por la Santa Inquisición contra doña Blanca de Mejía en el siglo o Sor Blanca del Corazón de Jesús, profesa en el convento de Santa Teresa, y la leyenda negra de la Santa Inquisición⁵⁷.

La ambientación de suspenso, misterio y negrura que maneja tan bien Riva Palacio en *Monja y casada, virgen y mártir*, vuelve a utilizarla en las leyendas en verso que publica al alimón con Juan de Dios Peza en el periódico *La República* en 1882 bajo el pseudónimo de “Cero”.

⁵⁷ Marco Antonio Chavarín, *La literatura como arma ideológica*, p. 95.

El romanticismo, que cubre casi un siglo de historia mexicana, tuvo muchos seguidores: la mayoría fueron románticos de corazón que vivieron al límite. Así eran las circunstancias del país: forzosamente se tenía que tomar una bandera política y defenderla; de aquí que la mayoría de los políticos también fueran gente de letras, gente preocupada por mejorar las condiciones de vida de este país que estaba en el caos constante. Tomaron conciencia de la responsabilidad que tenían entre sus manos, por eso les preocupaba lo que se escribía, cómo se escribía y para quién se escribía; tres cosas que habría que estudiar más a fondo para comprobar si se cumplió con esa finalidad, pero, sobre todo, sin dejar de reconocer que todos ellos, independientemente de cuál fuera su bandera ideológica, estaban de acuerdo en algo: sacar a este país adelante y formarlo para heredar a las siguientes generaciones una nación fuerte y estable. El proceso que estos escritores decimonónicos empezaron ha sido largo y, aunque su labor ha sido continuada por otros intelectuales que traspasaron el siglo XIX y llegaron al XX, es un hecho que todavía quedan muchas cosas por hacer.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DE MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR

Monja y casada, virgen y mártir fue escrita en 1868 y publicada como novela de folletín en julio de ese mismo año en el periódico *La Orquesta*. En esta novela, la segunda de Vicente Riva Palacio, el autor busca poner de manifiesto, entre otras cosas, todos los crímenes y torturas que cometió la Santa Inquisición durante su estancia en México, de ahí el subtítulo: *Historia de los tiempos de la Inquisición*⁵⁸.

El siglo XIX fue una época en la que político e intelectual eran casi sinónimos. Tal fue el caso de Vicente Riva Palacio, quien había sido militar y en ese año de 1868 era diputado en el Congreso, mientras escribía estas novelas por entregas en ese momento; ello le valió críticas debido a que se consideraba esta actividad como una frivolidad dado su carácter de militar y congresista. El general Riva Palacio decidió utilizar la literatura como el vehículo idóneo para construir esta identidad nacional que era urgente desarrollar. Él sabía, como muchos otros intelectuales contemporáneos, que la educación era el mejor camino para lograr una unión nacional y él en especial elige la novela porque “se consideraba como uno de los grandes adelantos del siglo, junto con el telégrafo y la máquina de vapor”⁵⁹.

⁵⁸ Leticia Algaba en su artículo “Las protagonistas de *Monja y casada, virgen y mártir*”, dice que este subtítulo desapareció de la novela en las ediciones que se hicieron ya en el siglo XX, p. 337. Sin embargo, en la edición de Editorial Océano, la novela recupera este subtítulo.

⁵⁹ José Ortiz Monasterio, “*Patria*”, *tu ronca voz...*, p. 125.

En el siglo XIX el índice de analfabetismo era muy alto, la gran mayoría de los mexicanos no sabía leer ni escribir y la consecuencia lógica era una ignorancia que parecía no acabar nunca. Sin datos realmente verídicos es difícil calcular el analfabetismo que había en México en esa época. Carlos Monsiváis dice que “en 1870 uno de cada mil mexicanos tiene acceso a la lectura”⁶⁰. Y José Ortiz Monasterio agrega en respuesta al cálculo de Monsiváis:

estimación que nos parece demasiado baja; la realidad debió estar más cerca de la cifra que da Nicole Girón: poco menos de cien mil lectores, es decir que en el mejor de los casos, uno de cada cien compatriotas leía; en consecuencia, el mercado potencial de los escritores no pasaba de ochenta mil personas que representaban sólo el uno por ciento de la población⁶¹.

A pesar de la disparidad en las opiniones, la realidad es que este problema era uno de los muchos que se debían solucionar y que requería de toda la atención por parte del gobierno y el grupo de intelectuales.

Aunque había libros, periódicos y revistas, desgraciadamente estaban al alcance de unos cuantos debido al precio y a la facilidad de poder leerlos. Cada publicación tenía su lector específico; sin lugar a dudas, era el periódico el que llegaba a más gente. Sin embargo, la novela comenzaba a tener mucho público, pues además de la venta por entregas, la gente que no sabía leer se reunía con quien sí sabía para escuchar el capítulo correspondiente. Por este motivo, Riva Palacio se avocó hacia este género para dar a conocer lo que originalmente había sido un proyecto del presidente Juárez, como se verá más adelante.

⁶⁰ Carlos Monsiváis, “Prólogo: Vicente Riva Palacio: la evocación liberal...”, p. 27.

⁶¹ José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 108.

En los siguientes apartados, me referiré a los géneros literarios que Riva Palacio utilizó en sus novelas y específicamente en *Monja y casada, virgen y mártir*.

II.1 El melodrama

El melodrama se caracteriza porque lleva las acciones al exceso, es como una teatralización de la lucha entre el bien y el mal y se encuentra presente en muchos subgéneros novelísticos: novela de aventuras, histórica, romántica, etc., y en la poesía también. El bien y el mal, representados por personajes, se confrontan y después de innumerables peripecias, el bien gana invariablemente, es una lucha maniquea entre los dos opuestos; por eso se busca la exageración, no debe quedar duda de que el bueno es bueno y el malo es malo. Esto tiene que ver con una conciencia moral.

En el melodrama, la virtud y la inocencia son perseguidas constantemente por el mal, pero nunca ceden, siempre se salvan y permanecen intactas a pesar de los vericuetos y problemas que tenga que enfrentar el personaje que las representa. El manejo del lenguaje es accesible a todo público. Esta claridad está relacionada con la clase de lector al que va dirigido; no se trata de un público culto, al contrario, se busca que llegue a todos los ámbitos y a todos los lectores posibles. Otro elemento melodramático es que todo se dice, nada se queda en la suposición entre los personajes, las emociones se representan abiertamente, son claras, todo es explícito, por eso el lenguaje es tan importante. Puede haber situaciones que se manejan con símbolos: la

ceguera implica no ver lo obvio, pero sí los sentimientos y el alma, por ejemplo.

El melodrama se convierte en una característica primordial en muchas de las novelas decimonónicas: la exageración de los sentimientos, de las pasiones y las emociones. A lo largo de la novela podemos ver estos elementos: los sacrificios, los castigos y los premios se exageran para que no haya equivocación de las verdaderas intenciones de los personajes y el lector los conozca bien y se sienta identificado con ellos.

Monja y casada, virgen y mártir no es una novela que pertenezca completamente a este género, pues Blanca, como representante de la virtud, no obtiene un premio al final, sin embargo, sí se puede ver el castigo que se les da a los malos, recordemos el final trágico de Luisa.

II.2 Novela histórica

Quizás uno de los géneros en donde la historia y la literatura se unen con mejores resultados es la novela histórica, sin embargo, tratar de dar una definición de este género en un sentido estricto no es tan fácil, por lo que me quedo con dos comentarios sobre ella que abarcan las características más importantes del género y lo amplían más que lo constriñen.

Fernando del Paso dice que “toda novela es histórica en la medida en que refleja, con mayor o menor exactitud, o recrea, con mayor o

menor talento, las costumbres y el lenguaje de una época, los hábitos y el comportamiento de una sociedad o de una parte de ella”⁶².

Y Seymour Menton opina que “en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos”⁶³.

Se puede estar de acuerdo con ellos, puesto que las novelas que se han escrito en el momento mismo en que suceden los hechos, es decir, en el presente del autor, nos permitirán saber lo que se usaba, lo que se acostumbraba, lo que se vestía, lo que se hacía y decía, en una palabra, podremos leer una buena fotografía literaria de cómo vivía y qué pensaba la gente de una época determinada, vista a la distancia del tiempo por alguien que también lo vivió.

No obstante, si queremos una definición más exacta de la novela histórica, habrá que ser más específicos; al respecto José Emilio Pacheco da la siguiente:

La novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia, el género en que los plebeyos tomaron por asalto el mundo de las letras como protagonistas y como autores. Historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia, la novela habla de un “aquí” y un “ahora” que son necesariamente un “allá” y un “entonces”, porque sólo es narrable lo que está lejos, lo que ya ha pasado. En este sentido todas las novelas son novelas históricas. Pero cada época ha tenido necesidad de forjarse su propio concepto de novela histórica⁶⁴.

Ésta es quizá una de las características fundamentales de la novela histórica: escribir sobre algo que ya pasó, que es lejano en el tiempo del escritor, sin embargo, al paso de los años, ¿sería histórica

⁶² Fernando del Paso, “Novela e historia”, p. 91.

⁶³ Seymour Menton, *La nueva novela histórica*, pp. 31-32.

⁶⁴ José Emilio Pacheco, “Presentación”, pp. V-VI.

una novela escrita en el siglo XIX que relata lo que pasaba en ese momento enmarcando una historia de amor, por ejemplo? Si la leemos en el siglo XXI nos parecerá histórica, aun y cuando la intención de su autor no haya sido la de valerse de la historia como disciplina, él solamente narró una historia dentro del contexto que le era familiar: su propio tiempo. Empero podría caber en las definiciones antes dadas y convertirse, sin proponérselo, en una novela histórica que nos muestra el acontecer cotidiano del siglo XIX.

“La reflexión sobre el pasado es un hecho humano que de alguna manera conduce a la producción de narraciones”⁶⁵. Narrar es una de las formas más naturales que tiene el ser humano para explicar lo que sucede, para entender esto que lo rodea y que ha llamado mundo. Empieza a reflexionar para tratar de explicarse a sí mismo lo que ocurre a su alrededor, pero también inicia un diálogo con su propio interior. Ya no es el centro del universo y esto provoca que voltee los ojos hacia dentro de sí mismo buscando una respuesta con este acto de introspección.

Esta actitud de autonocimiento y narración es más común en la novela romántica del XIX que busca romper con los parámetros anteriores y, de esta forma, necesita encontrar su estilo propio y la manera diferente de ver al mundo.

La aparición de la llamada novela histórica coincide con la entrada del siglo XIX y su gran turbulencia histórica. Recordemos que estos textos nos dan la ilusión de tener una puerta de acceso directo al

⁶⁵ Andrew Roth Seneff, “La novela verídica y las pruebas”, p. 79.

pasado. La mayoría de los críticos y estudiosos del tema coinciden en que Walter Scott es el gran iniciador de este género que tuvo y sigue teniendo muchos seguidores⁶⁶. El escritor escocés se convirtió en el prototipo de este género literario que tuvo tanto auge a lo largo del siglo XIX; novelas como *Ivanhoe*, *Rob Roy*, etcétera, se convierten en los modelos a seguir por los escritores de la época, sobre todo los franceses.

Georg Lukács, el gran teórico de este género, sostiene que

Ha habido novelas de temática histórica ya en los siglos XVII y XVIII, y el que de ello guste podrá incluso considerar como “precursoras” de la novela histórica las elaboraciones medievales de la historia antigua o de los mitos antiguos [...]. Pero no hallarán en esa larga ruta nada que ilumine de un modo algo esencial el fenómeno de la novela histórica⁶⁷.

No hay que olvidar que el autor reconstruye un período histórico específico, en donde intervienen tanto personajes históricos reales como ficticios, que el escritor inventa y a quienes da cabida en medio de la trama. Ésa es una de las características de Walter Scott: en sus novelas vemos como personajes a María Estuardo o a Ricardo Corazón de León, aunque no ocupan un lugar preponderante en la novela, pero allí están y se les ve, a diferencia de Alfred de Vigny, quien sí ocupa a los personajes históricos reales en papeles importantes para darle más peso a sus novelas y que el lector las vea como historias que contienen hechos verídicos.

Menciona Lukács a propósito de los personajes de Walter Scott:

⁶⁶ Cabe mencionar que son varios los escritores latinoamericanos que han escrito la denominada nueva novela histórica, como Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, etc., aunque el género guarda algunas similitudes con la novela histórica decimonónica, aporta nuevas características y tiene diferencias con la anterior.

⁶⁷ Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 15.

Goethe con Dorothea y Scott con Jeanie Deans no han querido mostrar seres excepcionales, ni talentos destacados, que salgan del pueblo para convertirse en cabezas de un movimiento popular, querían, por el contrario, mostrar que las posibilidades de esos impulsos humanos, de ese heroísmo, existen masivamente en las masas populares, que infinitos individuos del pueblo viven una vida tranquila y sin particulares impulsos hasta el final porque no se les ha presentado ocasión alguna que exigiera de sus fuerzas la tensión requerida⁶⁸.

Lo que dice Georg Lukács sustentaría lo que ya había escrito líneas arriba respecto a que los héroes ahora son personajes más comunes y aquí es donde se manifiesta también el romanticismo: en la identificación y cercanía con el lector. La importancia de Walter Scott radica en que aunque ubica sus historias en un contexto histórico, sus personajes principales son gente común y corriente, gente de nivel medio que es capaz de grandes sacrificios si su circunstancia así lo demanda.

Por otro lado, en España también sucede lo mismo que con respecto a Walter Scott y Alfred de Vigny. Carlos Longhurst hace la siguiente diferencia entre las novelas históricas de Pío Baroja y Benito Pérez Galdós:

En los *Episodios nacionales*, Galdós inventaba los argumentos ficticios para que actuasen de sostén novelesco para la materia histórica, y lo histórico siempre tenía precedencia sobre lo novelesco. En Baroja casi se podría decir que ocurre lo contrario: la materia histórica está ahí para suministrar el impulso inicial a la imaginación creadora del novelista y para suministrar también ese marco de realidad al que la materia novelesca debe permanecer anclada. Y podemos decir sin temor a exagerar que en la invención de esa materia novelesca ha habido un verdadero derroche de energías imaginativas⁶⁹.

⁶⁸ *Ibid*, p. 54.

⁶⁹ Carlos Longhurst, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, pp. 12-13.

En esta opinión sobre dos escritores españoles reconocidos por sus novelas históricas vemos reflejadas posiciones contrarias, pues mientras que para Pérez Galdós lo histórico es un sostén importante, para Pío Baroja, lo histórico es, precisamente, el impulso imaginativo que dará lugar a una novela de corte histórico, pues no olvida que debe respetar los acontecimientos que han formado la historia, pero es también lo que le ayudará a obtener la inspiración para escribir.

Baroja va a la historia en busca de inspiración novelesca y no para darnos una lección de historia o de política como ocurre con Galdós. Esto no quiere decir que a Baroja no le interesa la historia, le interesa como a nadie, y en sus investigaciones históricas puso un esfuerzo considerable. Pero le interesa precisamente porque quiere aprovecharse de ella para sus propios fines novelescos, aunque eso mismo le lleve a desarrollar un interés por cuestiones puramente históricas⁷⁰.

No hay que perder de vista que la novela se apega a la historia, pero su gran valor radica en la reconstrucción de un pasado; en otras palabras, en algunas de ellas se habla sobre un pasado formado con base en elementos verídicos, pero dentro de una situación que se combina con la ficción que parte de la lógica y lo verosímil que implica reconstruir un hecho histórico. Víctor Hugo, citado por Amado Alonso, dice: “La historia, es cierto, dice su palabra sobre todo esto, pero aquí yo prefiero creer a la novela más que a la historia, porque prefiero la verdad moral a la verdad histórica”⁷¹.

Es cierto que quien no comprende el pasado y muestra solamente la diferencia de una época y una sociedad con respecto a la propia no es capaz de entender a la historia como un proceso, como una secuencia

⁷⁰ *Ibid*, p. 14.

⁷¹ *Cfr*, Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, pp. 42-49.

de épocas en donde cada una tiene características individuales, que es lo que las hace ser distintas unas de las otras y, sobre todo, dentro de una perspectiva temporal desde la cual se analiza o se escribe la novela.

En algunos casos, la verdad a veces no tiene nada que ver con la ficción histórica y algunos de los autores de novela histórica ajustan la realidad a su propia imaginación y ficción, lo que da por resultado que la parte “histórica” de una novela sea más ficción. A pesar de esto, ciertos escritores, como Víctor Hugo, encuentran más interesante esta versión novelada que la verdadera. “La historia ‘posible’ del novelista puede ser parecida, pero sin perder su diferencia esencial, con la historia ‘probable’ de los historiadores”⁷².

En la novela, el escritor va recreando las escenas, los paisajes, la trama con lógica y veracidad para convencer a su lector de que lo que está leyendo puede ser cierto y posible. De hecho, tanto lector como autor parten de un pacto que los dos firman al momento en que el lector abre un libro y se dispone a leerlo, se dispone a creer ese universo que el escritor ha creado en las páginas del texto. Los escritores de novela histórica se basan en hechos históricos verdaderos, y hacen hincapié en la naturaleza humana como un elemento importante que a veces no tiene tanta relevancia dentro de una narración meramente histórica, sobre todo, si lo que se narran son batallas o hechos que no dependen de un solo hombre sino de un grupo. La novela histórica busca mostrar y recuperar la parte humana de los protagonistas de esos hechos, recordando que, como seres

⁷² Conrado Hernández López, “Presentación”, p. 15.

humanos que fueron, tuvieron virtudes y defectos que influyeron en sus decisiones y, en consecuencia, determinaron el rumbo de una situación que con el tiempo tuvo un gran peso histórico.

Carlos García Gual dice que

El novelista tiene sobre el historiador una clara ventaja: la de poder prestar la palabra a distintos personajes, según su conveniencia, e inventar un narrador cuando le parece oportuno. Puede construir un relato en primera persona o bien dejarle la narración a un supuesto testigo de los hechos. Es un recurso muy usual. Más complicado resulta repartir el texto entre diversos relatores en una narración que podríamos llamar polifónica⁷³.

Si bien es cierto que los hechos son importantes, los narradores también lo son y en este tipo de novela ellos cobran una importancia mayor, pues dependiendo de su punto de vista, nosotros, como lectores, veremos también la historia, pues la conoceremos a partir de ellos. El narrador en primera persona, testigo de los hechos, y todos los narradores que intervienen, ayudan a darle una mayor veracidad a la reconstrucción histórica. En este sentido, un novelista puede jugar más con las situaciones para lograr determinado efecto en el lector.

Otro elemento que es importante en la novela histórica y que está hermanado con lo anterior es la imaginación; con esto no quiero decir que sea exclusiva de este género, sin ella no habría literatura ni muchas cosas más, pero ayuda a reconstruir los detalles cuya certeza se ignora:

Vico concibió a la “fantasía” –o la imaginación- como la facultad que posibilita penetrar en otras mentes diferentes a la nuestra y entender qué fue lo que motivó los diversos actos, los pensamientos, las actitudes, las creencias, explícitas e implícitas, en el pasado humano. Y como la historia sólo se hace inteligible por medio de la imaginación, la literatura es una de las puertas para penetrar al pasado: gracias a ella, la imaginación nos acerca a la experiencia de

⁷³ Carlos García Gual, “Recorridos imaginarios por el pasado”, elpais.com

otra u otras historias posibles que hacen más claros los hilos de la realidad de una época⁷⁴.

Sin esta imaginación no sería posible inventar personajes o situaciones a partir de un hecho histórico. Gracias a investigaciones exhaustivas se pueden conocer aun las minucias en torno a una parte de la historia, sin embargo, es esta imaginación, característica del novelista, y un lenguaje más poético lo que hace que la novela histórica le dé un nuevo giro al hecho histórico, lo haga más ameno y, sobre todo accesible a todos aquellos que quieren acercarse a la historia de una manera diferente y disfrutarla más como lo harían con la literatura.

Como comenta Clementina Díaz y de Ovando:

Con el novelista Walter Scott a la cabeza, [los escritores] vieron en la novela histórica, que cumplía con esa historia romántica de sentido más completo, y en la que había una dimensión de nostalgia, la vía de comunicación más idónea para rescatar el pasado con todos aquellos matices en que la historia no podía detenerse y lograr así, con tal forma de acercamiento novelado, que recreaba poéticamente ese pasado, una historia más cabal, rica y variada⁷⁵.

Lo anterior es algo que hace Vicente Riva Palacio, recrear el pasado colonial, específicamente el siglo XVII para ubicar históricamente su novela *Monja y casada, virgen y mártir*, y puede hacerlo gracias a la lectura que hizo de muchos casos inquisitoriales; esto le ayudó a evocar no sólo en la imaginación, sino en la realidad de su novela este pasado. Por otro lado, también

busca las fallas y errores que provocaron los problemas de su época [y descubre] que tenían antecedentes remotos e inmediatos, [de esta manera] va a dar a la historia colonial, tan rechazada por ser instancia española por la Independencia... [En sus novelas] va a desenvolver la historia política, las condiciones materiales y sociales de la Colonia con un claro propósito: rescatar el pasado colonial,

⁷⁴ Conrado Hernández López, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ Clementina Díaz y de Ovando, "La novela histórica en México", p. 177.

integrarlo a la historia de México, y dar la batalla a favor de la libertad y el respeto a la persona humana⁷⁶.

Estoy segura de que ningún lector pondría en duda las acuciosas descripciones que el general hace de la ciudad de México que existía en ese siglo ni vacilaría pensando si los personajes son reales o ficticios, todo nos resulta verosímil porque él lo está construyendo en un marco que tiene la apariencia de verdad llamado novela.

En ocasiones, algunos escritores piensan que parte de esta “veracidad” de la novela histórica debe sustentarse en la reproducción fiel y exacta de documentos íntegros: cartas, actas, folletos, etcétera, a veces es necesario porque así lo pide y justifica la trama, pero el abuso conlleva a hacer pesada y tediosa la lectura. Riva Palacio utiliza este recurso en la novela cuando reproduce fielmente un edicto de excomunión que viene a reforzar la trama y justifica el miedo de los personajes ante un castigo de tal envergadura.

El historiador Antonio Rubial comenta que

Ante la imposibilidad de recrear el pasado, este puede ser metaforizado de manera ilimitada. [...]. Esto es particularmente cierto cuando se trata de la novela histórica, subgénero en el cual entran en juego lo real y lo ficticio y en la que es válido construir y reconstruir personajes en situaciones posibles y crear interacciones que no sucedieron pero siempre que el argumento y la recreación de la época estén lo más apegados posible a la documentación que refleja la realidad que se pretende narrar; para ello, este tipo de narraciones debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes documentales que le brinda la historia analítica⁷⁷.

En consecuencia de lo anterior, se vuelve muy difícil deslindar exactamente la frontera entre la ficción y la historia dentro de una novela histórica; se pueden separar algunos hechos, pero resultaría

⁷⁶ *Ibid*, p. 180.

⁷⁷ Antonio Rubial García, “En busca del tiempo perdido”, p. 108.

muy complejo hacerlo de una manera exacta. ¿Quién podría asegurar que determinado personaje histórico realmente no pensaba lo que el autor escribe cuando hace la novela?⁷⁸ Esto es lo que se vuelve complicado de separar, cuando se toca el lado humano de los grandes personajes que la historia nos presenta como héroes, como hombres y mujeres valientes, arrojados, que son capaces de lograr grandes empresas por salvar a una comunidad, a un país; sin embargo, esa misma historia, con toda su seriedad y objetividad, muchas veces no nos muestra el aspecto humano de ese mismo personaje, no sabemos qué sentía, cuáles eran sus debilidades, sus virtudes, lo que comía, da la impresión de ser un super hombre que no comparte el hecho mismo de ser humano. “[La novela histórica] no busca relatar la verdad, le basta dar una imagen clara y emotiva de un mundo”⁷⁹. Esta subjetividad emotiva es algo que nos da la novela histórica y enriquece la interpretación de la historia misma, pues a través de ella podemos conocer a los héroes como hombres, con todas sus implicaciones, o bien, saber más de ellos por los personajes, muchos de ellos ficticios, que los rodeaban y que nos los van a presentar de una manera más humana, más íntima, con sus buenos ratos, pero también con sus enojos, con sus risas, con las emociones que sentían, aunado, por supuesto, a un contexto determinado que también va a influir en las

⁷⁸ Sólo como un dato curioso: en la “Introducción” a *El Año Nuevo*, Tola de Habich inventa un diálogo en donde él habla con una “Aparición” y le va explicando todo lo que le pregunta sobre la revista en cuestión y la Academia de Letrán; en una parte de este largo diálogo él justifica la inauguración de dicha Academia desde un punto de vista más emotivo, personal y de acuerdo con la naturaleza humana de ese siglo XIX. Cuando la “Aparición” le pregunta si realmente así sucedió, él responde que no hay una certeza, pero que pudo haber sucedido.

⁷⁹ Carlos García Gual, *op. cit.*

decisiones que tomen y que son las que van creando la historia, tanto la ficticia como la verdadera.

La novela histórica recrea con imaginación una situación histórica, unos personajes que son reales o que podrían serlo; fomenta la propia imaginación del lector al poner a su alcance un mundo y unas circunstancias que de otra manera sería imposible poder ver o vivir, abre la puerta para escudriñar esos rincones de la historia que presenta como una posibilidad en medio de la verdad.

II.3 Novela de aventuras

“La aventura es la esencia de la narrativa”⁸⁰: con este enunciado, Jean-Yves Tadié nos introduce en esa narración que tiene acción, velocidad, suspenso y misterio, y a la que denominamos de manera general, novela de aventuras. Tadié hace un buen análisis de estas novelas, género literario que tuvo su mejor momento en el siglo XIX.

La novela de aventuras no es solamente una novela en la que hay aventuras; es un relato cuyo fin primordial es contar aventuras, y que no puede existir sin ellas. La aventura es la incursión del azar o del destino en la vida cotidiana, en la que introduce un desorden por el que la muerte se hace posible, probable y presente, hasta el desenlace que triunfa sobre ella, cuando no es la muerte la que triunfa. La naturaleza del acontecimiento es que algo le pasa a alguien. [...] En el siglo XIX la novela de aventuras se enfoca a una gran aventura⁸¹.

Podemos aplicar esta definición a muchas de las novelas que se escribieron durante todo ese siglo XIX, no sólo en Europa, también en América. Vicente Riva Palacio en *Monja y casada, virgen y mártir*

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *La novela de aventuras*, p. 7.

⁸¹ *Ibid*, pp. 7-8.

combina todos los elementos de esta novelística para darnos una espléndida narración.

Una de las características de las novelas de aventuras es que nos dan una descripción de los ambientes populares, de las clases trabajadoras y de los pobres. En estas historias conviven los ricos y los pobres, la alcurnia y los plebeyos; esto sucede en la novela de Riva Palacio: nos introduce al palacio de un gran señor como podría serlo la casa del arzobispo Juan Pérez de la Cerna, pero también conocemos la casa de “La Sarmiento”, cuyos recovecos en el sótano seguramente llenaron de monstruos y aparecidos la imaginación inocente de los lectores de aquel año de 1868. En ese momento, dichos ambientes de pobreza resultaban novedosos, pues antes no formaban parte de las novelas, salvo en la picaresca, claro. Las clases bajas están representadas tanto por “La Sarmiento” como por Teodoro y Luisa - estos últimos habían sido esclavos.

Otro de los elementos más importantes es el héroe, quien “no siempre es inmutable, conoce el sufrimiento moral, el triunfo y el fracaso y el envejecimiento”⁸² y aquí podríamos pensar en Martín Garatuza, uno de los protagonistas, que lo mismo conoce el triunfo que el fracaso, a veces le va bien y a veces, mal. “La novela pone a prueba al héroe [...]. La aventura es el diálogo entre la muerte y la libertad; salvo excepción, la novela de aventuras no es trágica”⁸³. Riva Palacio cumple con esta premisa: las constantes aventuras ponen pruebas a los distintos héroes de la novela: Garatuza, Teodoro, y a sus protagonistas

⁸² *Ibid*, p. 13.

⁸³ *Ibid*, p. 15.

femeninas: Luisa y Blanca, quienes, a diferencia de los hombres, ellas sí tienen un final trágico, sobre todo, Blanca, como lo veremos en el apartado correspondiente. Tanto Teodoro como Garatuza están constantemente en peligro de morir por defender a un amigo, a sus ideales, o de que los reconozca alguien y los acuse al Santo Oficio.

En estas novelas, “el sentimiento es accesorio o está ausente”⁸⁴ y quizás esto explique ciertas actitudes de algunos personajes. Por ejemplo: cuando Martín Garatuza salva a María, su mujer, de las cárceles del Santo Oficio, ninguno de ellos vuelve a acordarse de su pequeño hijo. Siguiendo el discurso de la novela de aventuras, me atrevería a conjeturar que la aventura de salvar a María de la cárcel era más importante que saber dónde había quedado el hijo de ambos, quien, suponemos, no corre peligro. Lo mismo ocurrió con César de Villaclara, quien después de lograr escapar de las cárceles del Santo Tribunal se embarca rumbo a Filipinas sin saber nada sobre el paradero de Blanca, su esposa. Nuevamente la aventura era más importante que cualquier otro sentimiento y acontecimiento.

Es justo hacer hincapié que contra lo señalado por algunos estudiosos del tema como Teresa Solórzano⁸⁵, algunos de los personajes de esta novela de Riva Palacio no están tan estereotipados como podría pensarse en primera instancia. Luisa, que es el personaje femenino antagonista, no resulta tan mala, pues finalmente cambia su lugar en la

⁸⁴ *Ibid*, p. 24.

⁸⁵ En su texto “La historia como material compositivo...”, Teresa Solórzano dice lo siguiente: “Riva Palacio construye a sus personajes carentes de una psicología definida o profunda, pues su preocupación la situó, no en la psicología de estos personajes, sino más bien en la de los lectores a quienes pretendía dirigir su mensaje”. (p. 26).

celda de la Santa Inquisición por Blanca, cuando le dan su libertad y esto le cuesta la vida. Ella lo hace por remordimientos y como un sacrificio por todos los crímenes que cometió; cree, aunque muy vagamente, que podrá explicar el motivo por el que tomó el lugar de Blanca y tal vez hasta logre salvarse. Si fuera una “mala” tan estereotipada, no habría hecho lo anterior, pues sus posibilidades de salir airoso del asunto eran casi nulas. El personaje de Luisa es bastante más humano de lo que a simple vista parece; tuvo errores y actuó muchas veces con la peor de las intenciones como cuando engañó, envenenó y finalmente mató a su primer esposo, Manuel de Sosa, pero al final tuvo un cambio y los sentimientos de sacrificio y de remordimiento afloran en ella y logran hacerla tomar el lugar de Blanca para salvarla.

Lo mismo sucede con Blanca, quien tiene reacciones más humanas, acordes a su naturaleza de mujer joven y, sobre todo, de una mujer inconforme con un destino que le ha sido impuesto contra toda su voluntad. Al principio accede a todo lo que le impone su hermano, incluso su entrada al convento, con la esperanza de salir algún día de allí; sin embargo, cuando se da cuenta de que no será así, actúa de acuerdo a lo que haría una joven mujer desesperada: huir. Llamo la atención sobre la juventud de la protagonista (23 años) porque es más de esperarse una reacción así, motivada por su propia juventud e ímpetu que si fuera una mujer de edad más avanzada, quien, tal vez, acataría esta situación con absoluta resignación y pasividad.

Otra característica importante es que “la novela de aventuras literaria comienza por el estilo”. Podríamos pensar que, al menos en el caso de esta novela de Riva Palacio, desde la primera línea intuimos que van a ocurrir muchas cosas, que la noche es un personaje, la obscuridad una aliada y que la aventura da comienzo cuando un grupo de personas, que no sabemos aún quiénes son, llega misteriosamente a una casa para levantar un altar. Buen inicio de una aventura en donde el misterio tendrá un lugar preponderante; poco a poco se va explicando todo y al final de varios capítulos conocemos el motivo de esta primera acción.

Los hechos dramáticos más importantes ocurren en la noche. Según Tadié, esta recurrencia hace de las escenas nocturnas un espectáculo, un cuadro que, en medio de la obscuridad, tiene el colorido de las pasiones y las acciones. Recordemos que es, precisamente con una escena nocturna que Riva Palacio da inicio a *Monja y casada...* y es la noche la que cobija los reencuentros, las luchas, los secretos, en fin, es cuando sucede lo más interesante de la trama y las acciones principales.

Los disfraces, las máscaras y los pseudónimos refuerzan el misterio que tiene que ver con el suspenso que enmarca toda la novela y que ayuda a atrapar al lector, quien generalmente conoce estos secretos antes que los propios personajes de la novela. Esto también tiene que ver con la representación de la eterna lucha entre el bien y el mal; es una lección implícita de valores en donde los buenos siempre tendrán su premio y los malos, el castigo que se merecen, pues el mal necesita

presentarse siempre de una forma seductora para engañar al personaje bueno e inocente⁸⁶. Blanca supone que Luisa, disfrazada de Isabel de Santiestéban, es buena y la ayudará a salir del convento, si supiera que se trata de Luisa, seguramente no habría sido tan confiada con ella. Sobre todo es el mal el que necesita disfrazarse para conseguir lo que quiere, aunque a veces, también el personaje que representa el bien utiliza los disfraces; pero a diferencia del malo, él lo hace siempre en función de lograr un bien mayor.

Luisa se encuentra en esta situación; ella confiesa su verdadera identidad (cuando es confundida con una negra) e intenta inútilmente convencer a todos que ella es mujer, pues de primera instancia y por su ropa, los soldados suponen que es hombre, por más que ella alega desesperada que es mujer y que es la esposa del corregidor, Melchor Pérez de Varais. Desgraciadamente, su aspecto no le ayuda y lo único que puede lograr es que la cambien de celda (estaba en la de hombres y la llevan a la de mujeres) y es donde coincide con Blanca. Allí, sin mediar palabra, más que el asombro del encuentro, Luisa se da cuenta que la mujer que está semidesmayada en la misma celda es Blanca. Aunque nunca le confiesa a ella quién es en realidad, el lector sí sabe esta verdad. Esta es la razón por la que siente remordimientos y para acallarlos toma el lugar de Blanca y es ejecutada en el garrote vil. Esta escena, además del tinte melodramático que tiene, sirve para que el lector se reconcilie con el personaje de Luisa. Su actitud realza el

⁸⁶ De esta situación tenemos ejemplos en la Biblia, en el Génesis, cuando Eva es engañada por el demonio y en muchos cuentos y leyendas tradicionales en donde el mal toma la apariencia de mujer seductora o de hombre atractivo para embaucar a los buenos e ingenuos personajes.

perdón, el arrepentimiento y el sacrificio como valores cristianos que engrandecen a los personajes.

Los encuentros aparentemente casuales se dan a lo largo de toda la novela y son parte de este contexto y tienen una carga melodramática. Hay una escena de reconocimiento y casualidad entre Teodoro y José de Abalabide. Teodoro lo encuentra después de muchos años y de manera casual: él viene huyendo junto con Servia, su mujer, y al meterse por un balcón, resulta que el anciano que está en esa pieza, leyendo, es don José. Teodoro y él se reconocen y el negro está dispuesto a regresarle todo el dinero que le dejó con las ganancias que obtuvo, pero el anciano no acepta, aunque le conmueve profundamente su gesto noble y desinteresado. Este reconocimiento cumple con el sentimiento de consuelo y descanso momentáneo entre tanta acción que el escritor le debe al lector, quien confía en el autor para no perder la confianza de que a pesar de todos los obstáculos, al final siempre habrá una esperanza de que todo saldrá bien y de que el bien prevalecerá sobre el mal: un recurso melodramático. Sin embargo, con Blanca no sucede así. Riva Palacio deja a ese personaje en medio de la nada y con un final no sólo triste sino trágico, pues pareciera que la muerte violenta es el único camino que le queda para lavar todas sus culpas y errores.

Otra característica de la novela de aventuras es el lugar o lugares donde se lleva a cabo la acción, pero como la ambientación, más bien teatral, en donde sucede todo: uno de los más interesantes es el sótano de la casa de la bruja Sarmiento, que es enorme y en donde habitan

animales extraños y esta mujer hace sus conjuros y lee el futuro; allí también esconde a la gente por diferentes razones, no olvidemos que Martín Garatuza estuvo escondido ahí y a punto de ser asesinado por la propia Sarmiento. Como muchos autores de la época, Riva Palacio incorpora escenarios de la novela gótica a la novela histórica de aventuras para darle más suspenso a la situación.

Las calles, el espacio abierto, son el lugar de los encuentros inesperados de todos los personajes, tanto buenos como malvados. Los personajes usan los quicios de las puertas como escondites. Estos espacios que, arquitectónicamente hablando, ocultan la entrada a las casas, son los que, desde la perspectiva de la calle, guardan secretos y dan entrada a otros mundos. De una puerta saltaron los personajes que secuestraron a Luisa para meterla a una casa y transformarla, por ejemplo. Es en la calle donde empieza la historia y donde a los pocos capítulos Garatuza se encuentra con unos conocidos (nuevamente los “encuentros casuales”). También es en ella donde se inicia el gran tumulto ocasionado por el arzobispo Pérez de la Cerna.

Otro lugar de importancia son las cárceles del Santo Oficio, en donde vemos sufrir a todos los personajes buenos y malos: Blanca, Luisa, María, César de Villaclara, etcétera. Aquí se dan algunas transformaciones psicológicas interesantes, como cuando Luisa, arrepentida, toma el lugar de Blanca.

Por otro lado, las mujeres viven y hacen todo dentro de las casas, en espacios cerrados a los que nadie tiene acceso, mientras que los hombres se desarrollan en la calle, en el espacio público, abierto, donde

pueden actuar con total y absoluta libertad. La transgresión de dichos espacios no es bien vista por nadie y si se quiere lograr hay que recurrir a algunos trucos. Cuando Luisa quiere andar sola en la calle se disfraza de hombre; de esta manera puede estar en un lugar que no le corresponde sin ser molestada ni cuestionada. Ella adopta una personalidad masculina que no debe, pero es la única manera de acceder a ese mundo de hombres por el que transita sin temor.

Toda la historia, o la mayor parte de ella, ocurre en la ciudad, en sus calles o en sus casas; la ciudad se convierte en el gran escenario, tiene múltiples rostros y quizás comienza a ser seductora para muchos y perversa para otros.

La búsqueda de la verdad es un elemento importante en la novela, pero esta búsqueda va en función de algo, de aclarar situaciones, por ejemplo, no como un valor absoluto o filosófico; por esta razón se convierte en el motor de las acciones de algunos personajes, como cuando Luisa quiere descubrir quién la transformó en negra. Como cuando Teodoro cuenta su historia para que se sepa quién es él y quién es la verdadera Luisa y explicar él mismo por qué ya no es esclavo.

El destino es un elemento que se enlaza con la aventura. Esto se ve de manera muy clara en Blanca, personaje que cumple con su destino trágico, pues como heroína romántica no podía tener otra opción.

En general, en las novelas de aventuras hay un buen balance entre diálogo y narración. La mayoría de los novelistas del siglo XIX

incursionó en el teatro, algunos sin mayor éxito, pero ésta es una de las razones por la que en las novelas cuidaron los diálogos. Riva Palacio no es la excepción; recordemos que hizo varias obras de teatro al alimón con Juan A. Mateos⁸⁷ con exitosas representaciones. Todo esto ocurrió antes de 1868, fecha en que apareció *Monja y casada...*, la práctica con los diálogos le facilitó usarlos más tarde en sus novelas y en la citada *Monja y casada...* hay buenos ejemplos de este balance.

La velocidad en las acciones también es importante y Riva Palacio es un maestro. Las acciones se mezclan y se entretajan para darle velocidad a la escena, el paso del tiempo y la sensación de que todo ocurre al mismo tiempo. Esta velocidad extrema no le da respiro al lector y hace que este tipo de novelas no sean psicológicas, pues lo importante es la acción. Sin embargo, en el momento final de la muerte de los personajes, el tiempo cambia, parece detenerse y todos se toman su tiempo –valga la redundancia– sobre todo, si quieren revelar, confesar o averiguar algo, es cuando parece que el tiempo abre un paréntesis y se detiene un poco; este es un elemento melodramático que le da suspenso al momento mismo de la muerte. Más adelante dedico un subcapítulo al tiempo.

Dice Tadié: “La narración reúne y organiza el sistema de las escenas conforme a tres principios: la alternancia de lo trágico y de lo cómico, el contraste brusco y el suspenso. Dumas [...] quiere divertirnos; Walter Scott [es] mortalmente aburrido durante medio

⁸⁷ Actualmente puede leerse todo su teatro en el tomo titulado *Las liras hermanas* editado dentro de sus *Obras Escogidas*, por CONACULTA, el Instituto Mora, UNAM y el Instituto Mexiquense de Cultura.

volumen”⁸⁸. Riva Palacio quiere enseñarnos, está preocupado por una sociedad que está en formación y quiere contribuir a que cambie cuanto antes y adquiera conciencia de lo que es. De esta manera, igual que Dumas que mezcla lo cómico con la tragedia sin que se pierda la finalidad de ésta, Riva Palacio incorpora algunas escenas en este estilo que ayudan a que el ritmo de la novela tome un descanso y los lectores, un respiro luego de tanta acción -además del suspenso que maneja desde la primera escena y al final de cada capítulo, propio de la novela de folletín.

“La novela de aventuras pone a sus héroes en una situación desesperada para después, sacarlos de ella”⁸⁹. Continuamente, Riva Palacio mete en problemas a Blanca, Luisa, Garatuza, Teodoro, César de Villaclara, y nosotros, como lectores, siempre nos preguntamos ¿cómo van a salir de ésta? Nos ponemos nerviosos, un poco angustiados, pero páginas más adelante nos llega la calma cuando vemos que el personaje en cuestión sale ileso del aprieto, por difícil que resulte. Esto es lo que hace que estemos pendientes de la lectura y no soltemos el libro hasta llegar a un momento de descanso o al final de la novela.

Podríamos concluir este apartado con la premisa de que en estas novelas, lo importante es la aventura, el suspenso y las vicisitudes que viven los protagonistas a lo largo de ella; muchas veces, el desenlace es la parte menos interesante, pues de alguna manera, ya lo sabemos o lo intuimos: se pagan las deudas, se saldan las cuentas, los malvados

⁸⁸ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ *Ibid*, p. 73.

reciben su castigo y los buenos su premio, en fin, todo se arregla, pero a los lectores les quedan fijas en la memoria todas las aventuras que vivieron los personajes durante la novela y eso es lo que importa e interesa en estas historias.

II.4 La novela de folletín⁹⁰

Esta forma dentro del género literario de novela nació en Europa cuando los periódicos se dieron cuenta del enorme potencial que tenía insertar entre sus páginas el capítulo de una novela que atrajera la atención del público y aumentara sus ventas. Fue en 1836 en París cuando comenzó esta moda. La publicación se anunciaba con antelación y uno de los primeros éxitos fue la novela de Eugenio Sue *Los misterios de París*. Al respecto, Carlos Monsiváis apunta que:

En Europa las novelas de folletín provocan debates en las Cámaras de Diputados, originan modas y reformas, y convierten en supercelebridades a los autores de éxito, inundados de cartas y súplicas, figuras a la vez de la sociedad y de los marginados. Así, informa Umberto Eco en su magnífico ensayo “Socialismo y consolación”, a causa de *Los misterios de París* (1843), Sue, el máximo ejemplo, se transforma en un personaje mundial. Los editores se disputan sus obras y le ofrecen contratos en blanco, el periódico fourierista *Phalange* lo glorifica por saber denunciar la realidad de la miseria y la opresión, los obreros, los campesinos y las *grisettes* de París se reconocen en sus páginas [...], los gabinetes de lectura alquilan los números del *Journal des Débats* (donde se publica la novela) a diez *sous* la media hora, los analfabetos se hacen leer la continuación de la novela por porteros eruditos, hay enfermos que esperan el final de la historia para morir, el presidente del Consejo es preso de ataques de ira cuando *Los misterios* no sale⁹¹.

A ese grado de éxito llegaron las novelas que se publicaron de esta manera. Escritores como Walter Scott en Inglaterra, Alejandro Dumas y

⁹⁰ Para un panorama más amplio, puede consultarse por internet: Margo Glantz, *La novela de folletín*, http://sepiensa.org.mx/contenidos/1_novo/home/folletin1.html

⁹¹ Carlos Monsiváis, “Prólogo: Vicente Riva Palacio: la evocación liberal...”, p. 25.

Eugenio Sue en Francia y Fernández y González en España escribieron verdaderos *best sellers* y tuvieron gran influencia en los escritores mexicanos, quienes siguieron el modelo impuesto por ellos.

Los periódicos de la época, como el *Diario Oficial* en México, también aumentaron considerablemente sus ventas con la publicación de estas novelas escritas por capítulos, en donde los enredos de los personajes llenaban hojas y hojas, que los lectores leían con avidez e impaciencia, aunado al manejo de un suspenso que ayudaba a que el lector no se perdiera la siguiente entrega. Riva Palacio utilizó esta forma novelística con los siguientes fines: ubicar sus historias en el apogeo de la época colonial; utilizar la novela de folletín con el añadido del ingrediente histórico que también ya había usado con éxito Walter Scott; promover sus ideas políticas liberales entre los lectores y algunas enseñanzas de tipo histórico, dado el conocimiento que tenía sobre la historia de esa época -de esta manera sus textos eran también didácticos. Sabía que un gran número de sus lectores eran mujeres, y a ellas se dirige el narrador de sus novelas, con la finalidad de ilustrarlas y entretenerlas.

Ahora bien, la diferencia entre esta novela de folletín y la de entregas es que la primera venía inserta en un periódico, mientras que la segunda no, se adquirían los folios (o fascículos) de manera independiente, pero ambas compartían todas las características ya mencionadas.

Al parecer, desde la publicación por entregas de su primera novela: *Calvario y Tabor*, Riva Palacio tuvo bastante éxito. Altamirano lo

corroborar así: “El público corre a suscribirse, y la leyenda mexicana substituye en el amor de nuestros compatriotas a la novela de Fernández y González, y a la, hasta aquí mimada, novela francesa”⁹².

II.5 La historia en la novela

Monja y casada, virgen y mártir es una novela histórica que nos muestra parte de la vida del siglo XVII en la Nueva España. La novela utiliza tres hechos históricos que le sirven de fondo para desarrollar la acción: la construcción del convento de Santa Teresa, la pugna entre el virrey Gelves y el arzobispo Pérez de la Cerna y las conspiraciones de los negros que culminaron con el tumulto de 1624. Pero además de estas circunstancias históricas, Riva Palacio adereza la novela con otras subtramas ficticias.

Muchos de los personajes también son históricos, los ya mencionados: el virrey Gelves y el arzobispo Pérez de la Cerna, pero además, Alonso de Rivera, los hermanos Pedro y Blanca de Mejía, el Licenciado Pedro de Vergara y Martín Garatuza, entre otros⁹³. El resto del elenco, el ficticio, es muy probable que haya nacido motivado por la ardua lectura de los autos de fe y los procesos inquisitoriales a los que Riva Palacio tuvo acceso y leyó con tanto interés. En la novela muestra situaciones que caen dentro de lo posible: muchas de estas

⁹² Ignacio M. Altamirano, *La literatura nacional*, p. 64.

⁹³ Es cierto que Riva Palacio no es tan exacto en las fechas verdaderas de algunos personajes, como Garatuza, por ejemplo, quien en 1615 tendría sólo catorce años, o de algunos hechos históricos, situación que le ha sido criticada, desde el presbítero Mariano Dávila, en el siglo XIX, hasta críticos actuales como Antonio Castro Leal, Clementina Díaz y de Ovando o José Ortiz Monasterio, quienes mencionan la imprecisión histórica de Riva Palacio. Sin embargo, lo importante es que hace una denuncia puntual de las acciones de tortura que realizó la Santa Inquisición a lo largo de los tres siglos que estuvo en la Nueva España y esto es lo que realmente le interesa resaltar en su novela.

conspiraciones creadas por la bella mulata Luisa, quien parece tener en sus manos una buena madeja de las acciones, pudo haber sucedido en la realidad, o la participación del negro Teodoro, de quien no se duda que haya tomado parte activa en la conspiración de negros que hubo en esos años y que, de alguna manera, representa a este sector de la sociedad novohispana tan olvidado, humillado y socavado. Todas estas situaciones de ficción, aunadas a la historia, son los elementos que la hacen una novela memorable e interesante y si aceptamos la invitación de Riva Palacio, quien nos dará un paseo por las calles, nos introducirá a las casas y nos mostrará las costumbres de la Nueva España, tendremos un conocimiento bastante cercano a la verdadera realidad; tal como lo apunta Antonio Castro Leal:

La vida de la Nueva España durante la época colonial era más bien monótona y tranquila, pero Riva Palacio la presenta en su novela en momentos de la mayor agitación porque ha concentrado hábilmente sobresaltos y persecuciones, tormentos y brujerías, sucesos sorprendentes y sonados conflictos familiares, rivalidades de jurisdicción y escándalos políticos. El lector tiene así una visión novelescamente acelerada de lo que era la vida en nuestra época colonial⁹⁴.

Sin embargo, no debemos olvidar que “el interés de Riva Palacio iba más allá de la mera reconstrucción de la romanesca vida colonial. Con el artilugio de la novela histórica, quería calar más hondo; sacudir las conciencias de los lectores, principalmente de las lectoras”⁹⁵, a quienes se dirige constantemente a lo largo de la novela. Finalmente, es el punto de vista de un escritor muy informado que poseía un gran conocimiento acerca de lo que escribía.

⁹⁴ *La novela del México colonial*, tomo II, p. 354.

⁹⁵ Clementina Díaz y de Ovando, “La novela histórica en México”, p. 181.

II.6 El origen de *Monja y casada, virgen y mártir*

Leticia Algaba explica de esta manera el origen de *Monja y casada, virgen y mártir*⁹⁶:

El novelista estaba en posesión de documentos inquisitoriales desde 1861, año en que el presidente Benito Juárez le pidió sustraer del archivo del arzobispado tales documentos y de éstos seleccionar “causas célebres”, a fin de publicar un libro que exhibiera los extravíos de la intolerancia y, con ellos, las ideas dogmáticas de los miembros del Partido Conservador. El libro no se publicó a pesar de que Juárez sometió el proyecto al Congreso de la Unión [...]. Los casos del Santo Oficio se convertirían en una rica fuente para las seis novelas que sobre el pasado colonial escribirá Riva Palacio entre 1868 y 1872⁹⁷.

Aquí comienza la labor del novelista; a pesar de haber luchado en el Congreso por publicar ese libro, no lo pudo llevar a cabo. Además, era obvio que el clero se opondría, pues aún tenía mucha influencia entre sus feligreses. Y la misma gente, los políticos y los intelectuales probablemente todavía guardaban en sus adentros respeto hacia los tres siglos de colonización española y a las instituciones eclesiásticas como la Santa Inquisición. Además, Riva Palacio estaba consciente de que si quería dar la interpretación histórica liberal sobre la Colonia tendría que hacerlo sin rebuscamientos ni alardes intelectuales, era la única manera de llegar a más gente, sin embargo, tampoco podía ser demasiado obvio, había que disfrazarlo un poco si quería comunicar y, sobre todo, tener el éxito de llegar a muchos lectores y que su mensaje se difundiera por todos los lugares que se pudiera; por ello busca la novela y usa todos los recursos que tiene el género.

⁹⁶ Castro Leal comenta que tal vez el título de la novela está inspirado en la de Manuel Fernández y González: *Obispo, casado y rey*.

⁹⁷ Leticia Algaba, “Las protagonistas de *Monja y casada, virgen y mártir*”, p. 336. Para un comentario más extenso sobre este aspecto y la famosa polémica que originó el presbítero Mariano Dávila, se puede consultar su libro *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*.

Con la escritura de éstas y otras novelas, lo que pretendía Riva Palacio era

Recrear el pasado colonial y ahí subrayar los excesos de la institución eclesiástica, el fanatismo, la intolerancia, indicios de una sociedad dogmática ante los que lucha y opone los nuevos valores de la razón, la libertad de cultos, indicios del pensamiento liberal. Se trata entonces de una denuncia inmersa en la ambigüedad propia de una novela, recurso con el que se actualizan pormenores del funcionamiento de la Inquisición y conductas sediciosas del clero⁹⁸.

Aunque el proyecto original se vio frustrado, Riva Palacio tuvo la ventaja de tener un fácil acceso a estos archivos para sacar la suficiente información y escribir las novelas que tienen como fondo el momento de mayor apogeo de la Santa Inquisición y poner en tela de juicio las ambiciones y los vicios de un tribunal eclesiástico que había abusado del poder durante muchos años; de aquí que veamos por las páginas de la novela los pleitos y enfrentamientos entre el poder clerical y el civil. Además, por supuesto, también sale de ellos la información que usó para el tomo II de su obra monumental, *México a través de los siglos*, que trata sobre el virreinato y en donde habla de todo lo que sucedió en el momento histórico de su novela.

II.7 El análisis literario

Este análisis no estaría completo sin la parte literaria, que es lo que me interesa resaltar. Aquí hablaré del tiempo, el narrador, el lector y las protagonistas femeninas: Blanca y Luisa que son contrastantes y quienes llevan la mayor parte de la responsabilidad de la acción.

⁹⁸ Leticia Algaba, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, p. 44.

II.7.1 El tiempo

Comenzaré con el problema del tiempo y para ello me basaré en lo escrito por Luz Aurora Pimentel. Ella dice que en todo texto existe una dualidad temporal: la historia narrada que imita la temporalidad humana real y se le llama tiempo diegético o *tempo* de la historia, y el tiempo del discurso, también determinado temporalmente, aunque se trata de un pseudotiempo y “explica la disposición de las secuencias particulares narrativas, con lo cual se traza una sucesión no temporal sino textual”⁹⁹.

La historia de *Monja y casada...* establece una relación de concordancia entre el orden temporal de la historia y el del discurso, ya que los acontecimientos se narran en el orden en que suceden. Sin embargo, hay ocasiones en que no pasa así y son las que hacen que un texto sea más interesante al momento de la lectura y del análisis.

Veamos algunos ejemplos.

En el capítulo II del Libro Primero, mientras Martín Garatuza espera afuera de la casa de Beatriz de Rivera al oidor Fernando de Quesada, se enfrasca en una pelea con unos sujetos desconocidos. De pronto, Garatuza lanza un grito y todos se detienen reconociéndose. La escena se congela y cierra el capítulo II; el III comienza cuando el oidor acaba de entrar a la casa de Beatriz de Rivera y habla con ella. Cuando Fernando de Quesada termina su visita y sale, Martín se encuentra ya platicando con los sujetos, pues el famoso grito que lanzó era una contraseña entre él y los otros, que resultan ser unos truhanes. Esta

⁹⁹ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, p. 42.

“congelación” de la escena se hace necesaria para poder entender que ocurren dos acciones simultáneas: la visita del oidor a Beatriz y el encuentro de Garatuza con sus conocidos. Éste es un recurso usual para poder dar, precisamente, la idea de simultaneidad en un texto literario.

Otro ejemplo es cuando en el capítulo VI, doña Blanca de Mejía va a hablar con su madrina, doña Beatriz de Rivera, para contarle que su hermano Pedro la trata muy mal y advertirle que tanto él como Alonso de Rivera (hermano de Beatriz) planean matar al oidor Fernando de Quesada, a la sazón, novio de Beatriz. Cuando Blanca sale de la visita se encuentra a su hermano, quien la regaña y la manda para su casa. Al llegar, Blanca se encierra llorando en su cuarto. Aquí dejamos a la joven que es retomada hasta el capítulo XI, en donde Riva Palacio empieza por contarnos la historia del origen de estos hermanos y llegamos nuevamente justo al momento en que Blanca espera en su recámara, con mucho miedo, a que su hermano llegue.

Los cinco capítulos entre la acción final del VI y el inicio del XI, presentan varias acciones que ocupan el tiempo diegético de la novela, es decir, el tiempo que Pedro de Mejía y Alonso de Rivera utilizan para conversar y esperar que el plan para asesinar a Fernando de Quesada se concluya, también lo usan los demás personajes para hacer diversas cosas, como que Beatriz manda a su esclavo Teodoro que siga a Fernando para cuidarlo del supuesto ataque; Fernando sale de su casa a ver al arzobispo; Martín Garatuza busca a la bruja Sarmiento, etcétera, hasta que finalmente, a la media noche (capítulo XI), Pedro

entra al aposento de su hermana para hablar con ella. En papel pasan cinco capítulos y en el tiempo, algunas horas: desde que empieza a anochecer hasta la media noche. En el tiempo real todo ocurre simultáneamente; en el tiempo diegético hay que darle otro orden a las acciones, si queremos que el lector se entere de todo y advierta esta simultaneidad; por este motivo, Riva Palacio detiene las escenas momentáneamente para retomarlas luego. Sin embargo, si contamos en orden cronológico cada uno de los hilos de esta trama, veremos que al momento de jalar un hilo se vienen otros al mismo tiempo y el autor tiene que tomar la decisión de acomodar las escenas de tal manera que los lectores no se confundan y recuerden lo que pasó capítulos atrás, pues no hay que olvidar que la novela se publicaba por entregas y los lectores esperaban impacientes la aparición de cada una de ellas. Tal como dice Luz Aurora Pimentel:

por la naturaleza lineal del lenguaje, es imposible narrar en estricta concordancia con todas las formas de simultaneidad presupuestas en el tiempo de la historia [...]. Así, por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado¹⁰⁰.

Además, también en esta secuencia del capítulo VI y XI, Riva Palacio utiliza lo que ahora se llama una analepsis completa: proporciona una información que había dejado de lado. En este caso específico, esta figura temporal tiene lugar en el inicio del capítulo XI, cuando el autor nos habla del origen familiar de Pedro y Blanca de Mejía y nos enteramos que ellos son medios hermanos por parte de

¹⁰⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 44.

padre. La codicia llena el corazón de Pedro, pues debe dar la mitad de la inmensa herencia a su hermana cuando ella se case o cumpla 20 años. Puede impedir el primero de los hechos mas no el segundo, por lo que la obliga a tomar el velo; de esta manera no se siente comprometido a darle nada.

Pondré otro ejemplo de cómo Riva Palacio da un tratamiento diferente a la siguiente circunstancia. En el capítulo VI del Libro Tercero, Luisa le dice a Blanca, ya monja, que ni ella ni su esposo, Melchor Pérez de Varais, podrán ayudarla a salir del convento, pues las cosas se les han complicado. La joven se queda muy triste, va a su celda y, desesperada, confirma su idea de huir de allí. Llega Felisa, la criada, quien junto con su novio, el sacristán, la ayudará a escapar. El sacristán consigue las llaves que abren todas las puertas. En la noche, los tres salen del convento y ya en la calle, Felisa y su novio corren para huir de la ronda que se acerca y Blanca huye también, pero en sentido contrario. Ella vaga buena parte de la noche y en la mañana se encuentra a un niño a quien pide ayuda.

La historia continúa y no nos volvemos a acordar ni del sacristán ni de Felisa. Pasan los días y los capítulos y resulta que es hasta el XIX, el último del Libro Tercero, cuando el autor retoma a esta pareja. Incluso el propio Riva Palacio menciona al inicio del capítulo a guisa de título: “Lo que pasó a dos personas que quizá haya olvidado el lector”, y retomando el lugar y la hora exactos en donde los dejó, nos cuenta que esta pareja, al tratar de huir de la ronda, se topa con otra y resulta que sin proponérselo regresa al convento y entra, dando tiempo a que se

alejen las dos rondas. Una vez allí, Felisa decide quedarse, pues interpreta este regreso como una señal divina de desaprobación de su conducta y no quiere arriesgarse más. Tanto el sacristán como ella dejan todo como estaba y nadie se da cuenta de su frustrada huida.

Es la única vez que Riva Palacio usa este recurso llamado analepsis¹⁰¹; generalmente no olvida tanto tiempo a sus personajes, pero a éstos los retoma ya que, después, el lector debe tener esa información cuando llegue el momento del juicio de Blanca ante la Santa Inquisición.

Otro momento interesante en el uso del tiempo en la novela es el corte que hace el autor entre el Libro Segundo y el Tercero o entre el tomo I y el II, dependiendo de la edición. Él deja el final del Libro Segundo en el año de 1615 y cuando empieza el Libro Tercero lo hace en el año 1623: han pasado ocho años. Aquí realiza lo que se llama una elipsis¹⁰². En el capítulo I del tomo II da un resumen, no de la vida de los personajes, sino de lo que ocurrió realmente en la historia de nuestro país durante ese tiempo; habla de la sucesión virreinal y termina describiendo el carácter de don Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, marqués de Gelves y décimo quinto virrey de la Nueva España¹⁰³, quien gobernó de 1621 a 1624. Posteriormente, retoma todos los hilos de las historias de cada personaje en ese momento actual; en casi todos los casos da los antecedentes de lo que cada uno

¹⁰¹ Tomo la definición de analepsis que usa Luz Aurora Pimentel: “Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo”, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰² La elipsis implica un salto de tiempo en el que no se da ninguna explicación de lo que sucedió durante esos años.

¹⁰³ *Cfr.* la cronología que maneja Castro Leal en la introducción de *La novela del México colonial*, pues allí él dice que el marqués de Gelves fue el 14º virrey de la Nueva España.

hizo a lo largo de esos ocho años. Por medio de diálogos entre los personajes, desde su propia voz, nos vamos enterando de lo que pasó en ese tiempo.

- ¡Ay! Yo nunca he tenido quien me ame más que mi madrina doña Beatriz, y esa murió tan pronto [dijo Blanca].
- ¿Murió doña Beatriz? –preguntó con interés doña Isabel.
- ¿La conocisteis? Qué buena era; murió tres años después de profesar. Era tan desgraciada como yo, aunque no tanto, porque al fin consiguió su familia del señor arzobispo que no se enterrara dentro del convento, y logró salir aunque fuera después de muerta. (Tomo II, p. 16).

Como lo menciona Luz Aurora Pimentel, se señala “el momento de la ruptura mediante marcas explícitas: frases introductorias [...] adverbios temporales [...], cambios en el tiempo gramatical”¹⁰⁴. Y así lo hace Luisa, una de las protagonistas, quien en sus propias palabras nos cuenta lo que le pasó en esos ocho años.

No, ni me engaño ni vos os engañáis tampoco. Echada de mi casa por mi marido, el miserable de don Pedro de Mejía, la noticia del escándalo os avivó el deseo de conocerme, y me requeristeis de amores; yo, tanto por vengarme de don Pedro como por huir de don Carlos de Arellano, consentí en segueros a Metepec y pasar allí por vuestra esposa con el nombre de doña Isabel de Santiestevan, con la condición de que me ayudaríais a vengarme. Y mientras yo meditaba esa venganza y esperaba el momento de realizarla, he querido “jugar” a mujer honrada y de bien, y lo habéis visto, ninguna esposa de hacendado o encomendero, ha podido por más beata y rígida que haya sido, poner mancha en mi conducta: nadie iba con más puntualidad a la iglesia a confesarse y a misa que yo, ni marido alguno ha sido más mimado y acariciado que vos. (Tomo II, p. 18).

Ella lo hace en un tono melodramático, pero es necesario hacerles saber a los lectores todo lo que ella vivió en esos años. Hay capítulos en los que Riva Palacio hace un manejo más actual del tiempo y de las situaciones porque juega más con estos elementos, los usa con más

¹⁰⁴ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 47.

libertad. El capítulo XII del Libro Tercero es un ejemplo: el autor combina el acomodo cronológico de las escenas con la propia opinión del narrador, el pensamiento mágico y el hecho de que el narrador se dirige al lector. El capítulo comienza cuando unos trabajadores llegan a una casa que está fuera de la traza de la ciudad para arreglarla y hacerla habitable; los vecinos los miran con curiosidad. A la media noche llega una carroza y nadie sabe quién baja de ella. El narrador retrocede en el tiempo para no dejar inconcluso ningún detalle y así se lo hace saber al lector: "Vamos nosotros a retroceder un poco, para que el lector sepa lo que contenía aquel misterio" (tomo II, p. 104).

El narrador nos cuenta que César de Villaclara dispone todo para arreglar esa casa y llevar allí a Blanca para casarse con ella. Blanca pensó que su deshonor y castigo serían menores si se casaba en lugar de convertirse en la manceba de César. El capítulo finaliza con el edicto de excomunión promulgado por el Santo Oficio contra Blanca de Mejía y quien la ayude.

II.7.2 El pensamiento mágico

Riva Palacio muestra el pensamiento mágico que existía en la época de la Colonia. Por pensamiento mágico me refiero a estas explicaciones carentes de lógica con que se trata de encontrar la respuesta a una serie de percepciones que tienen que ver más con la subjetividad personal que con una objetividad científica. Esta explicación puede ser individual o colectiva y está influida por un cierto comportamiento, por un grupo de personas o por una tradición. En el

siglo XVII, donde se ubica la novela, y el XIX, que es cuando la escribe Riva Palacio, no era raro encontrarse con este fenómeno que puede explicarse a través de un marco antropológico o social más que con la lógica de un pensamiento científico. Recordemos que Riva Palacio, como liberal, estaba interesado en combatir la superstición y el fanatismo, por eso la resalta en su novela con ironía. Él pensaba que la educación liberaría a la gente de este comportamiento irracional e ignorante.

En la novela, Riva Palacio hace notar esta situación con varias escenas. Una de ellas es cuando nos enteramos de un personaje que combina la brujería con la lectura del futuro y los brebajes mágicos: la bruja Sarmiento, una mujer extraña, que vive en una casa (si es que se puede llamar así a tres piezas organizadas para tal fin) por el rumbo de lo que ahora sería la Alameda Central, fuera de la traza de la ciudad. En esta casa hay un enorme subterráneo que se comunica con otros y su descripción puede resultar impresionante para un lector del XIX que no conoce las ventajas de la luz eléctrica:

Las bóvedas eran un confuso depósito de objetos raros y horribles, esqueletos, cráneos, animales vivos o disecados, cajas y vasijas de figuras extrañas, armas, vestidos, libros, papeles, bolsas y sacos de todos tamaños, hornillos y braceros, yerbas, flores, ramas y troncos de árboles; pero así, como perdiéndose, ocultándose entre sombras sin contornos, sin precisión, como desvaneciéndose unos objetos con otros. (Tomo I, p. 71).

No olvidemos que todo este ambiente de misterio era lo que rodeaba el contexto de las creencias de la gente, todo aquello que no se podía explicar era motivo de superstición y “pacto con el diablo”. Mucho de la fama de esta mujer se debía a su convivencia con María y Anselmo, sus “hermanos”, que en realidad eran dos sordomudos a

quienes había recogido por caridad en Valladolid; entre los tres criaban varios animales, pero sobre todo, víboras de cascabel, y otros animales a los que se ha atribuido una fuerte carga de maldad. Sin embargo, lo más terrible y espantable eran los conjuros que realizaba y las profecías que hacía y que siempre o casi siempre se cumplían, como cuando Garatuza va a buscarla para preguntarle si un amigo de él (el oidor Fernando de Quesada) va a morir y a manos de quién. La Sarmiento hace varios conjuros y da las respuestas que le piden. Sin duda, la descripción de la escena resulta convincente para sugestionar a cualquiera. Cabe llamar la atención sobre el poder de fascinación que ejerce esta mujer sobre quienes la buscan para vislumbrar el futuro. La bruja atiende en un escenario teatral consciente de las creencias y sugestión de sus clientes:

Martín creía soñar con el resplandor rojizo de la llama; la casa de la Sarmiento y los objetos que alcanzaban a alumbrarse tomaban formas fantásticas; parecían animarse y moverse los esqueletos, los animales disecados, todo se agitaba con la vacilante claridad de las llamas, y en medio de todo, la vasija arrojando un vapor luminoso y blanco, en el que Martín nada veía, pero en el que la Sarmiento parecía leer.

- Ese hombre morirá por mano de un amigo suyo. (Tomo I, p. 75).

El ambiente y la situación contribuyen al miedo y al misterio, a darle más autoridad a los poderes de la mujer vinculada con la brujería. Las palabras finales de ella suenan contundentes, teatrales, como una verdad imposible de rebatir.

Otra escena que ejemplifica esto es la citada anteriormente, cuando César de Villaclara manda arreglar la casa que tiene fuera de la traza de la ciudad y en la que piensa vivir con Blanca; cobijada por la

noche y el misterio, envía una carroza a esa casa, mientras los vecinos, curiosos, espían sin lograr ver nada y la explicación que se dan es que todo ha sido orquestado por el demonio.

Quién salió de aquella carroza nadie lo supo, pero ella permaneció allí hasta que comenzó a salir la luz, y entonces se retiró. Como había modo ya de percibir quién la ocupaba, todos se empeñaron en descubrirlo creyendo encontrar, lo menos al diablo; pero sólo pudieron alcanzar a ver una mano negra que se apoyaba en una de las portezuelas.

La curiosidad del caritativo vecindario, no satisfecha, se contentó con decir:

- Estas son cosas del enemigo malo. Dios nos saque con bien -y luego santiguarse. (Tomo II, p. 104).

Riva Palacio se preocupaba porque quienes lo leían supieran muy bien cómo era la gente de siglos anteriores, por eso habla de sus miedos, necesidades, usos y costumbres. Pero sobre todo, hacía hincapié en la recreación de un virreinato que coartaba la libertad y obligaba a seguir reglas que el clero imponía; por eso los liberales luchaban por la libertad en todo sentido y a toda costa, era uno de los valores más importantes para ellos. Riva Palacio contrastaba el virreinato con su momento de vida en el XIX, para que la gente tuviera conciencia de la diferencia entre los dos momentos históricos y se diera cuenta que el actual era mejor.

II.7.3 El narrador

El problema del narrador es un punto crucial en cualquier texto, pues al abrir un libro, los lectores conoceremos una historia narrada desde el punto de vista que tenga el narrador, valgan las repeticiones.

Importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista [...]. Este principio de selección y restricción de la información

narrativa estará en la base de todo el análisis sobre las distintas perspectivas posibles que organizan un relato¹⁰⁵.

Efectivamente, el punto de vista que elige el narrador nos habla ya de una postura frente al mundo, él es quien decide qué contarnos, cómo y en qué secuencia.

En este caso, el narrador de *Monja y casada...* está ubicado en la focalización cero, es un narrador omnisciente que sabe todo, tiene en sus manos todos los hilos de las acciones y conoce los pensamientos y hasta las intenciones más íntimas de los personajes, nos ofrece antecedentes de todo lo que considera pertinente y también da sus opiniones y emite juicios. El narrador en focalización cero puede entrar y salir de cualquier escena y de la mente de los personajes; prácticamente no tiene restricciones para contar lo que quiera de la historia. Es también el responsable de acomodar las secuencias en determinado orden, pues él maneja la historia a su conveniencia y nos va dando la información como lo considera mejor.

Tomando en cuenta que el narrador de esta novela pertenece al siglo XIX, que es cuando el romanticismo estaba en su mayor apogeo, cumple con ciertas características: la mayor parte de las acciones importantes de la historia ocurren en la noche, como ya se había dicho, esta noche tan oscura, misteriosa, hasta perversa, que todo lo oculta y todo lo ve. Es en la noche cuando se revelan secretos, se realizan conspiraciones, raptos y actos de violencia. Es en la noche cuando Blanca huye del convento, cuando asesinan a Fernando de Quesada, cuando Blanca se casa y posteriormente la apresan tanto a ella como a

¹⁰⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 95.

Servia y a María, la Santa Inquisición; es también nocturno el reencuentro entre Teodoro y don José de Abalabide y el salvar a María, Servia y César de las celdas inquisitoriales. También es en la noche cuando esta negrura se llena de fantasmas, de ángeles y demonios y las sombras cobran vida, el misterio se descara y se apodera de todo el ambiente. Para lograrlo, el narrador abre la novela con un gran suspenso:

A las ocho de la noche casi nadie andaba ya 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 rodrigón alumbraban el camino de un oidor, de un intendente, o de una dama que volvía de alguna visita. [...]. Era la media noche del 3 de julio de 1615. [...]. No se veía en todas las calles ni una luz, las puertas y las ventanas estaban cerradas, y parecía no vivir ninguno de los treinta y siete mil habitantes que componían entonces la población.

De repente, en el silencio de la noche, se oyó el ruido de un gran cerrojo, y poco después la puerta principal del palacio del Arzobispo se abrió dando paso a una extraña comitiva.

Era una especie de procesión fantástica de sombras negras precedidas de un hombre embozado en una larga capa, con un ancho sombrero negro, sin plumas ni toquillas, y que llevaba en la mano izquierda un farol y en la derecha un nudoso bastón. (Tomo I, pp. 3-4).

Hasta este momento, ni siquiera sabemos quiénes van en ese grupo ni con qué intención salen del palacio del Arzobispo, pero Riva Palacio ya introdujo el elemento de misterio que atrae la atención del lector. Este suspenso no sólo se maneja al inicio sino también al final de cada capítulo, pues de esta manera el lector quedaba atrapado e impaciente y no se perdía el siguiente capítulo de la novela. Riva Palacio, y todos los folletinistas, hacen un buen uso y manejo de este suspenso, lo aprovechan para los finales y en ciertas escenas, como la anterior.

Ahora bien, este narrador omnisciente también proporciona información histórica con descripciones que recrean cómo era la ciudad y el ambiente que imperaba en ese siglo XVII:

Por el lugar en donde ahora existe el Paseo de la Alameda, hubo en aquellos tiempos una especie de mercado miserable y sólo frecuentado por los indios, en un terreno invadido continuamente por las aguas de la laguna.

Se llamaba primero el *tianguis*, de Juan Velázquez, y luego de San Hipólito, y estaba ya fuera de la “traza”.

Como quizá alguno de nuestros lectores no sepa lo que era la “traza”, procuraremos darle de ella una idea.

Después de la rendición de México, la ciudad quedó casi reducida a escombros. Hernán Cortés trató de su reedificación autorizado por el Emperador Carlos V, y comenzó por señalar el terreno que en ella debían ocupar las casas de los conquistadores, y el que debía ser para los conquistados.

Los españoles ocuparon el centro de la ciudad, y la línea que marcaba esta parte privilegiada, que era un gran cuadro separado de los demás por una inmensa acequia, fue lo que se llamó la “traza”. (Tomo I, pp. 55-56).

Riva Palacio estaba muy consciente del analfabetismo que había en el país en ese momento; sabía que para muchos estas novelas eran su mayor acercamiento a una educación, por eso se preocupaba no sólo porque la gente se divirtiera y pasara un rato ameno alejándose de su difícil realidad, sino también porque aprendiera algo de la historia de su ciudad: “instruir, deleitar, con un fin moral, meta de la novela histórico-romántica”¹⁰⁶. Así, cuenta además el origen del nombre de algunas calles o pequeños datos históricos de hechos importantes.

Tampoco dejaba pasar la oportunidad para dar su opinión acerca de ciertos temas o personajes:

El fanatismo religioso era en aquellos tiempos el terrible contagio de todas las almas, y doña Beatriz era la azucena que se marchitaba con el fuego del fanatismo. (Tomo I, p. 39).

¹⁰⁶ Clementina Díaz y de Ovando, “Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio”, p. 62.

Cuando Arellano se retiró, Luisa salió a despedirse, y la despedida duró, por lo menos, una hora: entre amantes no es mucho. (Tomo I, p.145).

A veces su opinión era sobre la religión en donde se denota su tendencia liberal o sobre algún otro tema, como la vida y la muerte:

Los argumentos que favorecen nuestros planes toman tales visos de certidumbre y se visten por la conciencia de tales apariencias de verdad y de justicia, que llegan a parecernos sólidos y exactos, y el hombre que se empeña en convencerse a sí mismo de que una cosa es buena, llega más tarde o más temprano a conseguirlo.

La mejor prueba de esto es el suicidio [...].

La muerte vista de cerca y a la luz del día, aterra aun a los más fuertes, y sin embargo, seres débiles y almas tímidas llegan a persuadirse a sí mismas, de que el suicidio, la muerte, el no ser, son medios para dejar de padecer... (Tomo II, p. 105).

A lo largo de toda la novela, este narrador se encarga de mostrar el daño que el clero le hizo a la gente de esa época, pues era estricto en sus normas y riguroso en el castigo de las conductas que él consideraba que se salían de sus propias reglas. El clero se sentía dueño “de vidas y haciendas”, imponía funcionarios y hacía sentir su enorme poder, al grado que cuando un virrey no estaba de acuerdo con él, era el primero en sublevarse y poner a la gente en su contra. Esta situación derivó en conspiraciones como la llevada a cabo en el palacio arzobispal que terminó en el tumulto de 1624 motivado por desacuerdos entre el virrey Gelves y el arzobispo Pérez de la Cerna. El resultado fueron muertos, heridos y el saqueo e incendio del palacio virreinal.

El narrador de esta novela hace que el lector se vuelva su cómplice; pues al igual que él, el lector sabe y conoce las intenciones de algunos personajes que son los villanos de la historia y los buenos que caen en las mentiras e intrigas que tejen a su alrededor los malos. De esta manera, el lector, como testigo de todo, se enoja o sufre con sus

personajes preferidos. Esto ejemplifica la cercanía que durante el romanticismo el autor buscaba con su lector, esta identificación tan propia de este movimiento y que logra una gran empatía con quien lee.

Muchas veces se dirigía directamente a sus lectores y, en el siguiente ejemplo, a las mujeres:

Don Carlos se sentó al lado de Luisa, y los pies de ambos se buscaron y se tocaron, porque aunque se rían nuestras lectoras, ya en el año del Señor de 1615 estaba en uso esa clase de telégrafo, que no ha dejado hasta nuestros días de aprovecharse por los enamorados. (Tomo I, p. 18).

Es verdaderamente encantador el tono que usa y la delicadeza e inocencia con que lo hace, pues cuando se dirige al público masculino o al general, lo hace de diferente manera, incluso se permite hasta bromear y ser irónico con este público cómplice. Se dice que Riva Palacio tenía mucho sentido del humor y eso se nota en varios de sus textos.

Lo indudable era que la joven [María] se había tomado todo el elixir que la bruja dio a Martín, pero todo junto y no en gotas. Contaremos a nuestros lectores el lance para que ellos calculen si el tal elixir tendría alguna parte en el amor de la muda, porque entonces cosa sería de ponerse a llorar por la pérdida de la receta, si el cronista de esta verdadera historia no la hubiera conservado en su poder. (Tomo I, p. 224).

Es una manera de tomar en cuenta a quien lo leía, de hacerle sentir más dentro de la historia, de incluirlo; es un narrador que se dirige a su lector o lectora y lo hace su compañero y cómplice a lo largo de toda la novela.

II.7.4 El lector

El lector es también una parte importante dentro de este análisis. ¿Por qué? Porque él tiene “una postura frente a su mundo, su enciclopedia cultural, su horizonte de expectativas; en una palabra, su perspectiva sobre el mundo que lo rodea”¹⁰⁷. A pesar de que el lector de ese siglo XIX no era culto, tenía una posición acerca de lo que ocurría a su alrededor. Cabe recordar que apenas en diciembre de 1867, la comisión presidida por Gabino Barreda redacta la Ley Orgánica de Instrucción bajo la premisa "difundir la ilustración en el pueblo es el medio más seguro y eficaz de moralizarlo" y la instrucción primaria debe ser "gratuita para los pobres y obligatoria"¹⁰⁸. Finalmente se cristalizaba una preocupación del Estado, sin embargo, apenas comenzaba, de aquí el interés didáctico de Riva Palacio. No hay que olvidar que muchas de estas novelas se leían en grupo, pues mucha gente todavía no sabía leer ni escribir, pero le interesaba pasar un rato ameno y se reunían con quien sabía hacerlo. Así, esta lectura cumplía con el objetivo de diversión, de reunión y de aprendizaje.

Por otro lado, Riva Palacio quería mostrar lo que había sido la vida de la Nueva España en el siglo XVII a un público cuya educación académica era deficiente y parece que su intención sigue en pie ante un público, hoy del siglo XXI, con más acceso a la educación escolar, pero que igual que el anterior, desconoce los detalles de aquel México tan antiguo. De la misma forma, las enseñanzas que nos brinda ahora la lectura de la novela nos aportan un conocimiento que no teníamos,

¹⁰⁷ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, p. 126.

¹⁰⁸ Cfr. Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas*, p. 21 para una opinión más amplia al respecto.

como: el nombre antiguo de las calles, los nombres de virreyes y arzobispos, las costumbres de una sociedad que prácticamente desconocemos en su aspecto más humano, más íntimo, más anecdótico, a pesar de que provenimos de ella. ¡Qué difícil se nos hace imaginar que la ciudad terminaba en lo que es hoy la Alameda Central y donde la electricidad era algo totalmente desconocido e inimaginable!

Ahora nuestro entorno cultural es más amplio en muchos aspectos, empero creo que el asombro que nos provoca asomarnos a un mundo tan diferente y lejano al nuestro es muy grande, quizás tanto o mayor como el que tuvo seguramente el público lector de hace más de cien años.

Riva Palacio no olvidaba a su gran público femenino, que era el que verdaderamente “devoraba” muchas de las novelas que se le ofrecían en ese siglo: sentimentales, históricas, etcétera. Él no olvida el interés social que existe por educar a la mujer y que desde tiempos de Fernández de Lizardi, y desde mucho antes, empieza a tener auge:

A esa mujer, incansable lectora de novelas, Riva Palacio forzando su sentimentalismo, su inclinación a compadecerse, a llorar, quería hacerla aceptar la moraleja de su novela. Con suerte la curiosidad femenina llevaría a leer *Monja y casada* y *Martín Garatuza* a algunas jóvenes y lindas “mochitas”, esas que veían con horror a los liberales por considerarlos herejes¹⁰⁹.

Efectivamente, el general quería llegar a todo el público, pero además convencerlo de que los liberales no eran herejes, por el contrario, lo que querían era, entre otras cosas, que la gente se diera cuenta de lo que hacía el clero, los sacerdotes que se presentaban con una apariencia casi mística, pero que eran capaces de torturar y matar

¹⁰⁹ Clementina Díaz y de Ovando, “La novela histórica en México”, p. 182.

en nombre de Dios. “Riva Palacio [pugnaba por] un clero en verdad ocupado en su ministerio y no distraído en asuntos terrenales que no eran de su incumbencia”¹¹⁰. Eso era lo que él quería, que el clero se ocupara de sus labores y el Estado de las suyas, sin interferir uno en el terreno del otro, de esa manera, todos podrían convivir en paz.

II.7.5 Los personajes

La cantidad de personajes que Riva Palacio utiliza en su novela es enorme. Entre principales y secundarios son aproximadamente cuarenta. A esto hay que agregar que algunos usan nombres falsos para esconder su verdadera personalidad como Luisa, que se hace llamar Isabel de Santiestevan, cuando se hace pasar por la esposa de Melchor Pérez de Varais; José de Abalabide, que se hace llamar ñor Chema cuando vive solo y olvidado en un pueblo lejano y la gente cree que es un nahual; finalmente, Blanca o Carolina de Sandoval, nombre que utiliza para poder casarse con César de Villaclara sin levantar sospechas ni meterse en problemas con el clero, pues ya pesaba sobre su cabeza una excomunión. También está “El Ahuizote”, quien al contrario de los anteriores, no sabemos nunca su nombre verdadero, sólo su apodo. Fuera de estos personajes, todos los demás usan sus nombres de pila.

Esta costumbre de cambiarse el nombre era también muy usada en el siglo XIX¹¹¹, muchos escritores lo hacen tanto en México como en

¹¹⁰ Clementina Díaz y de Ovando, “Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio”, p. 59.

¹¹¹ Al parecer, el pseudónimo se usa con más frecuencia desde el siglo XVIII, pero es en el XIX, durante el Romanticismo, que llega a su máxima culminación. Las razones son diversas: desde un temor a ser

Europa. El propio Riva Palacio utiliza el pseudónimo de “Cero” para escribir retratos literarios de sus propios contemporáneos y las famosas *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885) que hizo al alimón con Juan de Dios Peza¹¹², publicadas en el periódico *La República* durante 1882, o el nombre de “Rosa Espino” para firmar algunos poemas cuyo sentimentalismo es tal que “para escribir como [ella] se necesita tener alma de mujer y de mujer virgen”¹¹³, como la calificó don Anselmo de la Portilla.

II.7.5.1 Blanca

Hay personajes que son la clave de toda la historia, uno de ellos es Blanca, una joven que tiene 16 años cuando empieza la historia y 23 cuando muere. Ella es un personaje típico de melodrama, salvo por el final. Es la víctima inocente a quien le pasa todo lo injusto y aciago, es la representación de la pureza y la inocencia, de aquí su nombre de Blanca. Su destino está marcado desde el principio: su hermano Pedro, quien le lleva 15 años, la ingresa a un convento para, de esta forma, quedarse con todo el dinero de la herencia paterna: tiene que hacerse monja cuando ella no quiere; huye del convento y es perseguida. Cuando logra reencontrarse con su antiguo enamorado, César de

reconocido por tratarse de una figura ya pública o aristócrata, hasta el ocultar la verdadera personalidad bajo diferentes nombres para poder publicar en diversas revistas o periódicos. María del Carmen Ruiz Castañeda ofrece otros puntos de vista y opiniones en su libro *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*.

¹¹² Al respecto, Clementina Díaz y de Ovando hace un estudio muy interesante para deslindar cuáles leyendas escribió Riva Palacio y cuáles Peza, en su libro *Un enigma de los Ceros*, editado por la UNAM.

¹¹³ En la primera edición del libro *Páginas en Verso*, de 1885, aparecen algunos poemas firmados por “Rosa Espino”, de esta forma no hay duda de quién se escondía detrás de ese nombre femenino. En el prólogo, Francisco Sosa explica por primera vez este asunto y dice que este elogio a la poetisa lo hizo Anselmo de la Portilla dirigiéndose al general Riva Palacio, sin saber que la poetisa era él, con el afán de darle un diploma a Rosa Espino como socia honoraria del Liceo Hidalgo, p. 11.

Villaclara, y se casa con él, el día de la boda es aprehendida por la Santa Inquisición, donde se la tortura brutalmente hasta que confiesa un delito de blasfemia y pacto con el diablo que nunca cometió. Está a punto de morir y cuando la salva Luisa, de todos modos no consigue lo que quiere, ni siquiera puede volver a ver a su esposo; cuando logra curarse físicamente de todo lo que le hicieron, es vendida por la curandera a un truhán. A ella no le interesaba el dinero sino ser feliz, pero no encerrada, deseaba salir al mundo, por eso le aterraba tanto la vida conventual y el encierro que sufría, es un personaje inconforme con su destino y hasta el final lo acepta. Esta situación muestra la crítica de los liberales hacia el clero y su oposición hacia los conventos, pues el ingreso a ellos implicaba la pérdida de la libertad, el gran valor que tanto defendían los liberales y los románticos.

Es importante apuntar que la calle no era el lugar para una mujer de ese tiempo. “El espacio social [...] otorga a la mujer los espacios cerrados: habitación, casa, iglesia, convento; mientras que al hombre le pertenecen los espacios abiertos: atrios, plazas, calles, campos”¹¹⁴.

De aquí que el lugar social y legal de una mujer sea el encierro, donde nadie pueda verla y allí viva tranquila, feliz, guardada y a salvo de todas las maldades del mundo, sin la oportunidad de manchar su cuerpo, su espíritu y su delicadeza femenina. Su futuro se limita al matrimonio o al convento, pero eso sí, siempre bajo la tutela de un hombre. Si hacemos un poco de memoria, llegaremos a la conclusión de que especialmente Blanca siempre aparece en espacios cerrados: su

¹¹⁴ Teresa Solórzano Ponce, “La historia como material compositivo de las novelas de Vicente Riva Palacio”, p. 29.

recámara, el convento, la cárcel, la casa, y las pocas veces que lo hace en los abiertos es cuando huye o es perseguida, pero el final de estas acciones invariablemente es adverso para ella, pues acaba encerrada.

Sin embargo, a pesar de la candidez e inocencia del personaje, hay una larga escena que me parece que explica mucho de su sufrimiento y sus deseos intensos. Isabel de Santiesteban (Luisa) le acaba de decir que no podrá ayudarla a salir del convento y Blanca, muy triste y decepcionada, busca refugio en su celda:

Sor Blanca tomó de entre los objetos que había sacado del secreto, un espejo. Lo puso encima de su reclinatorio y colocó en frente de él dos bujías de cera.

Se arrodilló en frente del espejo y comenzó a quitarse la toca. Una maravillosa transformación pareció entonces verificarse. De debajo de la toca de la religiosa una negra y rizada cabellera desprendió sus brillantes anillos de ébano, y vino a formar como una cascada que corría por los blancos y torneados hombros de Blanca, por sus espaldas y su cuello. Aquella no era ya una monja, era una deidad. Mucho tiempo hacía que con un cuidado y una paciencia admirables, Sor Blanca dejaba crecer y cuidaba su hermosa cabellera: era como la esperanza cierta que alimentaba del día de su libertad.

Sor Blanca se despojó después de los sayales y se vistió un soberbio traje de brocado blanco; cubrió sus manos y su cuello de soberbias alhajas; oprimió sus delicados pies en unos borceguíes de tafilete rojo bordado de oro, y sus cabellos en una redecilla de seda y oro, y luego, como una niña comenzó a pasearse gravemente por su celda, procurando mirarse en su pequeño espejo. [...]

- Verdaderamente soy hermosa –decía la pobre mirándose en su espejo-. ¡Ay! ¡qué papel tan brillante podría yo hacer en el mundo! ¡Ha de ser tan bello tener un hombre que nos ame, que siempre se esté mirando en nuestros ojos! ¡Qué grato será oír en su boca palabras dulces, amorosas, así como dice en el cantar de los cantares, “amada mía”! Jamás he tenido quien me diga “amada mía”. Si este santo deseo es pecado ¿por qué Dios permite que no se aparte de mí? Además, yo soy libre, el Papa lo manda, y el Papa representa a Jesucristo sobre la tierra. Qué gusto dará oír las once por ejemplo, a esa hora viene el que nos ama, Dios mío, y lo que deberá sentirse al verle llegar. [...]. ¡Ah! Yo quiero amar a alguno que me ame, aunque sea un esclavo, aunque sea un mendigo, no puedo vivir sin amor; aquí en mi corazón me quema, me abraza, se me figura que me apasiono de cualquiera que veo dos o tres veces en el templo, y quisiera hablarle y que me hablara, y cuando deja de venir estoy triste, y luego amo a otro y me sucede lo mismo. Y esos hermosos ángeles que están en los cuadros del claustro me parece

que me miran algunas veces con afición [...]. Uno de los cuadros que representa a Gabriel, lo bajaron de la pared y lo pusieron en el suelo, y en mi delirio creí que era providencial, milagroso, que él mismo se había bajado para estar más cerca de mí, y entonces pasé a su lado, nadie me observaba, me acerqué al cuadro y puse mi boca en los labios del arcángel y le besé. Yo no comprendo lo que sentí, me pareció que también él me había besado y me puse encendida. [...]. Dios mío, yo necesito salir de aquí porque siento necesidad de amar y ser amada, es fuerza, y saldré. (Tomo II, pp. 51-53).

Esta escena tiene una enorme carga sensual y muchos elementos que resultan interesantes de analizar. Representa, al mismo tiempo, la personificación del amor romántico como la “búsqueda de un objeto de deseo, nuevo, desconocido, infinitamente seductor pero inherentemente perfecto, que se va haciendo menos imperfecto cada vez a medida que, en forma progresiva y exitosa, nos fusionamos con él”¹¹⁵.

Blanca está fusionada con ese ideal de amor romántico que ni siquiera es real, tal como lo muestra en esta escena de fuerte carga erótica que proviene de lo más íntimo de su ser. Este “otro” que ella busca y que espera sea como el espejo en el cual se pueda reflejar: “yo quiero amar a uno que me ame”, se nota su desesperada lucha por buscar y encontrar el amor en ese “otro” que la está esperando en algún sitio y que, al apropiárselo, será como su reflejo. Por esta razón utiliza el soliloquio, ese diálogo íntimo con ella misma en donde se atreve a expresar por primera vez lo que siente.

Bataille dice que “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos porque continuamente el hombre busca fuera de sí un objeto del deseo, sin

¹¹⁵ Irving Singer, *La naturaleza del amor*, p. 330.

darse cuenta que ese objeto responde a la interioridad del propio deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto”¹¹⁶. El deseo de Blanca nace de su interior con una fuerza tal que la lleva a tomar la decisión que cambiará toda su vida. Este deseo es más fuerte que su cordura y sus propias necesidades, recordemos que casi no ha salido al mundo, por eso no quiere el convento y en su imaginación y su sentir le da vida a su deseo de sentirse amada representándolo como el enamoramiento fugaz por cada joven que entra a la iglesia o por la imagen del arcángel en el cuadro. Ha sido terriblemente reprimida primero por su hermano y después por la sociedad al ingresar contra su voluntad al convento, pero ya no puede más, ha llegado a su límite, por eso se habla a sí misma por medio del espejo, justifica lo que en ese momento podría ser injustificable: sentir.

Agrega Bataille que “la acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado”¹¹⁷. Y esto se combina con el hecho de que lo cerrado es lo propio para la mujer: casa, habitación, convento, mientras que lo abierto es lo prohibido para ella, por eso siempre debe ocultar su cuerpo y nunca mostrarlo. Las cárceles no siempre tienen barrotes, el hábito y las paredes que rodean el convento también lo son.

Blanca se quita el hábito que es como una cárcel de la que se libera, y aunque no queda desnuda, sino con su ropa laica (un vestido de antes de ingresar al convento), el cambio de su apariencia frente al espejo da pie a que salga a flote su sensualidad y erotismo, mezclado

¹¹⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 33.

¹¹⁷ *Idem*, p. 22.

con la gran necesidad que tiene de sentirse amada, deseada, de vivir en el mundo abierto, lejos del hábito, del convento que es un mundo estrecho, cerrado, cercado por las paredes del lugar y a donde sólo se puede ingresar por la puerta principal, la que está permitida, el único acceso de los hombres hacia el interior del recinto, no hay otra manera de penetrarlo. Por esta razón, Blanca se cambia el hábito, que es como un obstáculo que le impide acceder a deseos ¿impuros... eróticos? El hábito es como una fortaleza que prohíbe la entrada de sentimientos y deseos que no sean nobles, puros. Vistiéndolo, Blanca no debe sentir nada impuro, su erotismo está dormido, agazapado en un rincón, reprimido, tiene que quitárselo para que salga y la llene con nueva vida, con las ilusiones que le dan la llegada de cada uno de los jóvenes a la misa y de quienes Blanca se enamora, aunque esto dure muy poco tiempo y aunque sólo sea una ilusión pasajera que le ayuda a sobrellevar la carga del convento simbolizado en el hábito que es como su cárcel personal e íntima.

Cuando Blanca se pone la ropa que usaba antes de tomar el velo es como volver a ser ella misma, como dejar salir a la verdadera Blanca que se oculta tras un disfraz de monja; ella sí puede sentir todo y puede mostrar sus verdaderos sentimientos, incluyendo los deseos que conforman el erotismo de una manera muy suave, no abrupta. Esta actitud “le hace decir lo que no quería decir, le hace traslucir las determinaciones y las indeterminaciones profundas”¹¹⁸, por eso hace todo un ritual en el cambio de ropa, desde poner las dos bujías de cera

¹¹⁸ Jean Baudrillard, “El horizonte sagrado de las apariencias”, p. 55.

frente al espejo, quitarse la toca, dejar caer su larguísimo y negro cabello que ha cuidado con esmero, sin que nadie se dé cuenta, pues es el símbolo de su enlace con el mundo de afuera, al que ella quiere pertenecer con toda su alma; su cabello es, como dice el narrador, “la esperanza cierta que alimentaba del día de su libertad”; en fin, sigue una serie de pasos que sabe la van a llevar a la libertad, a una libertad efímera, parcial, dentro de la cárcel.

El espejo es el cómplice de su belleza, de sus deseos y de su enorme frustración por sentirse encarcelada; la seduce su propia imagen en el espejo: “verdaderamente soy hermosa”, se dice. Pero también es su imagen devuelta la que se siente libre y la que le puede ofrecer la autonomía que tanto anhela, lejos de ese lugar que la asfixia. El espejo es la vanidad, es la sutil presencia del mundo de afuera que ella añora y desea. Por eso, a través de él vemos a la Blanca íntima, la que siente, la que es dueña de sus sentimientos, de su cuerpo, de su corazón; no la Blanca sumisa y nulificada por un hermano duro, impositivo y misógino y por la rigidez del convento. Es la única vez en toda la novela que la vemos vivir y palpar, hacer por unos instantes lo que quiere, aunque esté dentro del convento: es una mujer que se niega a pasar la vida entera metida allí. Está transgrediendo las reglas de una sociedad que reprime a la mujer enclaustrada al mirarse al espejo con un vestido que no la constriñe, sino que realza su belleza, y no le importa. Quizás porque no quiere cumplir con su destino social de encierro, muy del siglo XVII, es que después de esta escena en todo le va mal y paga caro su deseo de sensualidad, de salir al mundo, este

anhelo que la motiva a huir de allí para buscar el amor. Este objeto de su deseo es lo que la mantiene con vida y con ganas de salir, pero en su afán de verlo cristalizado, Blanca se va al extremo y toma la decisión más arriesgada, aunque en ello le vaya la vida. Esta libertad, valor tan importante en el XIX, es lo único que ella anhela.

En este momento de la narración, pareciera que Blanca se le escapa al propio escritor y que logra un respiro, por primera vez es ella verdaderamente, la Blanca que quisiera ser libre y feliz, al grado de no dejarse manipular ni por la pluma del escritor que le dio vida. No olvidemos que hasta el propio narrador deja sentir su admiración al verla tan hermosa:

Se arrodilló en frente del espejo y comenzó a quitarse la toca. Una maravillosa transformación pareció entonces verificarse. De debajo de la toca de la religiosa una negra y rizada cabellera desprendió sus brillantes anillos de ébano, y vino a formar como una cascada que corría por los blancos y torneados hombros de Blanca, por sus espaldas y su cuello. Aquella no era ya una monja, era una deidad. Mucho tiempo hacía que con un cuidado y una paciencia admirables, Sor Blanca dejaba crecer y cuidaba su hermosa cabellera: era como la esperanza cierta que alimentaba del día de su libertad. (Tomo II, pp. 51-52).

Llama la atención que Riva Palacio se fije tanto en el cabello de Blanca y le brinde frases con adjetivos como “maravillosa transformación”, “negra y rizada cabellera”, “brillantes anillos de ébano”, “una cascada”, “hermosa cabellera”; de sólo imaginarlo tal vez algunos lectores lanzaron un suspiro también cargado de deseo. La negrura del cabello de Blanca contrasta con la blancura de su piel – valga la redundancia- y sirve para enmarcar y resaltar más su belleza

inocente y sin mácula. No es casual que su nombre sea Blanca¹¹⁹, algo que nos indica pureza, inocencia, en consecuencia, bondad. Blanca es buena, es pura de cuerpo y alma, a diferencia de Luisa, a quien analizaré en el siguiente subcapítulo. Recordemos que la cabellera era un elemento fetichista en el siglo XIX, sobre todo la negra y rizada, aquella que inspira más que nada el deseo, la sensualidad y el erotismo. Por eso, el autor se regodea en su descripción¹²⁰. Es el elemento sensual que profana la religiosidad y la castidad del convento, por eso Blanca lo oculta, pero lo deja crecer y lo cuida debajo de la toca del hábito. Aquí, la protagonista comete una transgresión: al ingresar al convento, las mujeres deben cortarse el cabello para “cortar” los lazos con el mundo de afuera, la vanidad y la frivolidad, es la renunciación total al mundo. Entre más pronto se olviden del exterior, será mejor para su paz interior. Sólo que Blanca no cumple con este precepto. Deja que su cabello, como elemento erótico, vaya creciendo en la clandestinidad, sin que nadie se dé cuenta, está escondido incluso dentro de la propia indumentaria de monja que ella usa normalmente. No es casual que justo cuando está dispuesta a tomar la decisión de huir del encierro, el cabello sea una de las primeras cosas que vemos que sale en libertad,

¹¹⁹ El *Diccionario de los Símbolos* dice que “[El blanco] es el color del pasaje –considerado éste en el sentido ritual- por el cual se oponen las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento”, p. 190. ¿Acaso no le pasa esto a Blanca, quien sufre en esta escena un cambio, una transformación? Termina con la Blanca conventual y sumisa para dejar que renazca la Blanca más libre, más viva.

¹²⁰ En 1864, Charles Baudelaire publica *Pequeños poemas en prosa* y hay uno de ellos dedicado al cabello: “Un Hemisferio en una cabellera”, amén de varios otros de sus poemas, entre ellos “La cabellera”, en donde hace una clara alusión erótica al cabello. Posteriormente, en México, en 1900, Efrén Rebolledo publica el cuento breve “La cabellera”, en donde el protagonista, después de hacer el amor con su amante, se ahorca con la negra y larga cabellera de ella, que “se le enroscó como una víbora” mientras está dormida. En 1916, publica sus doce sonetos titulados *Caro Victrix* y uno de ellos, “En las tinieblas”, evoca la hermosa cabellera de la amada. En 1919 sale su novela *Salamandra*, que es un gran homenaje a la enorme, hermosa y negra cabellera de Elena Rivas, quien se la envía a su enamorado poeta Eugenio León para que se ahorque con ella en un acto de amor, sensualidad y erotismo.

después es la ropa, pero lo importante es la melena negra con “brillantes anillos de ébano” que se deja caer por sus hombros como un grito de libertad. Recordemos que el cabello es un atributo femenino importante.

El cabello también representa la fuerza y la virilidad, basta recordar la historia bíblica de Sansón, cuya gran fuerza estaba en sus cabellos y cuando Dalila los corta, aquélla desaparece. También puede ser el inicio de una provocación carnal y “una libertad no sólo de derecho sino de costumbres”¹²¹. El cabello también puede ser como una cortina que al ser descorrida por la mano del hombre, devela los secretos del erotismo y la sensualidad del cuerpo femenino, es como el traje más íntimo y sutil de una mujer.

El cuerpo de la mujer es objeto de admiración y deseo masculinos, pero de una manera fragmentaria, no completa, de aquí que se llame la atención hacia ciertas partes y quizás dos de las más importantes del siglo XIX son la cabellera y los pies. Es en la primera en la que Riva Palacio hace hincapié en Blanca. Sin embargo, los pies también tienen su importancia. El narrador dice: “Sor Blanca se despojó después de los sayales y se vistió un soberbio traje de brocado blanco, cubrió sus manos y su cuello de soberbias alhajas; oprimió sus delicados pies en unos borceguíes de tafíete rojo bordado de oro”.

Por un lado, tenemos que Blanca se quitó el hábito y lo cambió por un vestido, lo cual la haría incurrir en una falta grave si hubiese sido sorprendida por alguna de sus compañeras o la priora. El vestido

¹²¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 220.

que se pone es blanco y así hace alusión a su condición virginal de monja y mujer que no ha pecado, no ha sido manchada por el sexo ni por ningún hombre, no obstante, ella quiere amar y sentirse amada. Por otro lado, sus manos y cuello son cubiertos por alhajas y éstas nos remiten a la mundanidad, la frivolidad, la vanidad, ese mundo de afuera que tanto le atrae e idealiza y del que quisiera formar parte al precio que sea, como lo vemos en el siguiente diálogo:

- Tengo miedo- [dice Blanca a Felisa].
- Tiene miedo, y hace más de un año que no hace más que platicarme de salirse de aquí y contarme lo bonito del mundo. ¡Vaya esa era buena, que yo me saliera y se quedara su reverencia! Pues si se desperdicia esta ocasión, no hay otra. (Tomo II, p. 55).

Felisa, la mujer que la ayudará a huir, no hace otra cosa que darse cuenta de las ganas de Blanca por salir del convento y por eso la ayuda, advierte su enorme infelicidad y se vuelve su cómplice.

Finalmente, Blanca calza sus pies con borceguíes rojos bordados en oro; otra vez la vanidad, pero, ahora el color rojo agrega otro elemento a esta situación. El rojo siempre ha estado asociado a la pasión, a los sentimientos desenfrenados y a la lujuria, es el color del fuego y de la sangre y la sangre tiene que ver con el sexo y con la vida. En este caso, representa la pasión con la que Blanca se habla a sí misma y expresa sus deseos mundanos de querer salir del convento. Además del color rojo, los pies son otro elemento fetichista, pues de alguna manera por ellos se podía acceder al cuerpo total femenino, por eso es que casi no se veían, los vestidos eran tan largos que los cubrían por completo, asimismo, los pies debían ser pequeños y delicados, no debían notarse, excepto a través de un silencioso lenguaje de

coquetería. Ellos son como la entrada, la invitación a la seducción y si esa entrada está adornada por el color rojo, la intención resulta obvia. Esto viene a ser el corolario de un cambio de vestimenta, ¿qué mejor forma de demostrar lo mucho que a Blanca le disgusta el convento que haciendo todo lo contrario a lo que dicta la regla monástica dentro del mismo? La transgresión es fuerte y grave, las ganas de libertad se gestan dentro del propio encierro y es Blanca quien las asume con toda la pasión de su juventud y su desesperación.

Otro elemento interesante es que quien escucha a Blanca en este soliloquio desesperado es su propia imagen en el espejo, a quien ella se dirige como si fuera el público del que espera una respuesta. Antiguamente se creía que el reflejo en el espejo, agua o cualquier otro medio que reflejara a una persona capturaba el alma y esto es lo que vemos en esa larga escena en donde Blanca se habla a sí misma, es su alma, su esencia la que vemos reflejada, la Blanca libre, bella, mundana, sin ataduras.

Octavio Paz dice: “vernos en el espejo, es siempre dialogar con otra persona que es al mismo tiempo nuestro yo y algo que no es nuestro y que, sin embargo, es nuestro”¹²². Es lo que le sucede a Blanca, en un afán por sacar su frustración, se habla a sí misma “procurando mirarse en su pequeño espejo”, tiene que poner orden en sus pensamientos y comienza a hablarse y se dirige hacia ella misma como si fuera otra persona a quien tiene que explicarle y justificar su comportamiento. El espejo se vuelve su cómplice, es como si en él se

¹²² Entrevista de Héctor Tajonar a Octavio Paz por internet:
www.poeticas.com.ar/biblioteca/Piedra_de_sol/piedraframe.html

reflejara su propia alma¹²³, la verdadera Blanca que quisiera ser y esta imagen de ella misma transformada en una mujer tan bella, en “una deidad” es la que no concibe pasar el resto de sus días encerrada en el convento, ella desea vivir fuera, en ese mundo que a fuerza de no verlo se convierte en su obsesión, anhela respirar esa libertad que huele tan bien afuera.

Por otro lado, la deidad tiene que ver con lo sagrado, con lo que es adorado; en este caso, Riva Palacio compara a Blanca con una deidad porque ella está en un lugar sagrado: el convento. Parte del amor romántico tiene que ver con las comparaciones que se hacen de una mujer con una diosa en el sentido de inalcanzable, de belleza, de perfección, de inspiradora de un sentimiento tan hondo y profundo como es el amor: motor de acciones. El narrador no escatima la admiración que siente por Blanca al observarla tal como es, al verla en toda su magnífica belleza, por eso la compara con una deidad.

Sin embargo, esta transgresión no dura demasiado, pues en cuanto acaba este monólogo, Blanca vuelve a su hábito, guarda su ropa y nuevamente se convierte en la monja sumisa, en la misma Sor Blanca que vive en el convento y está allí contra su voluntad.

Desgraciadamente, lo injusto es que siendo la única vez que toma la decisión de huir del convento ante el abandono de sus protectores, todo le sale mal y desde ese instante hasta su final, Blanca vive lo que el destino le va poniendo enfrente, no puede volver a tomar decisiones, otros son quienes determinan lo que tiene que hacer, desde su

¹²³ Cfr. Sabine Melchior-Bonnet, *The mirror. A history*, quien nos da una amplia e interesante explicación sobre el origen del espejo y cómo ha evolucionado su concepción a través del tiempo y las ideas.

hermano, la Santa Inquisición, la curandera, hasta el truhán. Blanca sólo vive este momento de relativa libertad, después ya no tendrá oportunidad de ejercerla.

II.7.5.2 Luisa

Es el personaje femenino más libre, anda con todos los hombres que quiere y juega con ellos, los manipula, gracias a la enorme sensualidad que posee; puede, incluso, vestirse de hombre y se toma la libertad de andar sola por la calle en una época en que ni era bien visto ni era permitido que una mujer, sobre todo, joven, caminara sola en la calle, lugar del dominio absoluto de los hombres. Es ambiciosa, convenenciera e interesada y, por lo mismo, este personaje tampoco está destinado a un final feliz. Ella debe pagar lo malo que hace en esta vida y, sobre todo, pagar todo lo que hace sufrir a Blanca a lo largo de la historia. Como buena villana obtiene un castigo por sus maldades, pero justo en los últimos momentos de su vida, ella se arrepiente al ver todo el daño que le ha hecho a Blanca y toma su lugar en la cárcel de la Santa Inquisición, sacrificándose por ella, a pesar de que trata de explicar el malentendido, en medio de la enorme obscuridad que conllevan esas mazmorras de tan triste memoria.

Esta situación es propia de los melodramas, donde las explicaciones llegan siempre en el último momento y los malentendidos a veces privan sobre la verdad, pero todo termina aclarándose. En este caso, Luisa intenta explicar su presencia allí, pero nadie le cree. Recordemos que en este momento ella tiene la apariencia de una negra

y ante el temor de ser torturada confiesa y explica todo lo que le preguntan menos la razón por la que se convirtió en negra, pues ni ella misma la sabe. Esto levanta sospechas sobre su conducta, empero aunque se encuentra la explicación por las pequeñas manchas negras en la frente de Pedro de Mejía, de todos modos, la ejecutan a pesar de sus súplicas y sus intentos por explicar su situación. El toque melodramático pone de manifiesto la gran ironía en la vida de Luisa, mientras fue mala todo le salió bien y justo cuando quiere ser buena todo le sale mal. Es de notar también otra ironía que consiste en que cuando Luisa es transformada en negra, tanto por el color de la piel como por el cambio de sus facciones, gracias a la fórmula de Abalabide, su alma se modifica y adquiere tonos inmaculados en el sentido en que es capaz de albergar sentimientos como el arrepentimiento y el remordimiento, valores cristianos importantes.

Un gran paralelo con Blanca es que cuando Luisa toma la decisión de cambiar y ser buena, la matan; cuando Blanca toma la decisión de salirse del convento, la vida la lleva a una desenfadada carrera hacia la tortura y la muerte. Son personajes que comparten esta característica: el castigo por tomar una decisión contraria a su naturaleza femenina o contraria a la sociedad que deriva en consecuencias por rebelarse ante lo que ellas consideran injusto o inválido.

Al igual que Blanca, Luisa también tiene una escena en la que afirma la sensualidad que le es propia por su origen mulato y lascivo y

es justamente a Melchor Pérez de Varais, su supuesto marido, a quien le hace esta confesión:

Oídme, don Melchor, y sed justo y racional; he sido vuestra tanto tiempo y tan sin limitación, que por vos, a quien no amaba, he hecho lo que por nadie, ni por mi mismo marido don Manuel de la Sosa: he sido económica, retirada y hasta beata, he consentido en vivir en un pueblo tan triste como Metepec, pero ya no puedo sufrir esto por más tiempo, ya no puedo representar este papel que no es el mío. Aún soy, si no joven, hermosa y de buena edad, necesito gozar porque mis instintos y mi naturaleza me lo exigen, y los placeres son mi elemento como el aire que aliento. Os he sacrificado seis años, dejadme gozar la hermosura y la juventud que me quedan, dejadme apurar ya el cáliz del mundo, cuando está para mí tan próxima la edad de los desengaños, del olvido, del desprecio.

- Pero ¿qué pretendéis hacer?

- Consumada mi venganza, libre y rica doña Blanca, arruinado o muerto don Pedro de Mejía, entonces nos separaremos, don Melchor, y yo me lanzaré para sumergir en los placeres los últimos resplandores de mi juventud, aun cuando después me aguarde la miseria y la muerte en los malos jergones de un hospital. (Tomo II, p. 19).

Mucho más que Blanca, Luisa no puede hacer a un lado la sensualidad y los instintos que brotan por toda ella y que forman parte de su propia naturaleza. Blanca, a diferencia de Luisa, también tiene la represión de la educación, a ella la enseñan a obedecer y someterse, a Luisa no. Y en esta escena, por primera vez en su vida, ella es auténtica, sincera y congruente con lo que es y lo que quiere, asume que “los placeres son [su] elemento”. Aquí ya se vislumbra que ayudará a Blanca, cuando dice: “libre y rica doña Blanca...”, al parecer olvida todo el coraje que sentía por ella cuando años atrás fue su rival por los amores de César de Villaclara. Y no es que lo olvide, pero quizás el ver la desesperación de Blanca encerrada en el convento la hace reflexionar y tal vez, más que todo, es que decide lo que quiere hacer con su vida: “sumergir en los placeres los últimos resplandores de [su] juventud”.

A diferencia de Blanca, Luisa deja ver cuál es su naturaleza desde el principio de la historia y la deja salir, ella no la aprisiona en ningún vestido ni en ningún lugar, al contrario, transgrede el papel femenino asignado a las mujeres del XIX: cada vez que sale a la calle vestida como hombre, vive su sensualidad con gran libertad, no oculta lo que siente, lo asume y trata de llevarlo a cabo. No olvidemos que intenta seducir a Teodoro para que él mate a don José de Abalabide y ella quedarse con el dinero. En este aspecto no le interesan las reglas sociales, lo único que busca es su libertad, vivir la vida y el placer de sentirse una mujer amada, pero ante todo, deseada.

Dentro de los cánones del melodrama, Luisa no puede terminar feliz después de haber hecho y provocado tanta maldad a su alrededor, no sería justo, por lo que al final, a pesar de su arrepentimiento, recibe el castigo que se merece: gracias a la fórmula secreta de José de Abalabide, Luisa se convierte en una negra e incluso sus facciones cambian para sorpresa de ella. Ha quedado marcada por su maldad. Es como volver a su origen, a esa negritud que tanto detesta y que le recuerda las cadenas, la esclavitud, lo que ella más odiaba. Desde que logró su libertad está dispuesta a hacer lo que sea con tal de no volver a sufrir la misma opresión y ahora, irónicamente, la marcan para siempre. A partir de aquí su buena suerte la abandona y comienza su declive; también es apresada por la Santa Inquisición, se crea una cadena de confusiones, y aquí es donde se encuentra con Blanca. Es en esta misma celda donde sucede la transformación espiritual y emocional definitiva del personaje, pues por primera vez conoce lo que

es el remordimiento al ver a Blanca torturada y desmayada por su culpa, el arrepentimiento que siente la redime de la maldad con que actuó a lo largo de la historia. Este cambio tiene que ver con una actitud melodramática en donde los sentimientos se llevan al extremo, aunado a una actitud romántica de querer salvar a quien tanto daño en el último instante de su vida.

Estos momentos de exaltación de bondad, así como el momento de exaltación de sensualidad en Blanca ponen a estas protagonistas en un plano más humano, con sus defectos y virtudes; las vemos vivir y apasionarse y esta pasión se convierte en el motor de muchas de las acciones que terminarán con ellas.

Aunque Luisa siempre había sido una villana, en este momento se convierte en una mujer arrepentida, y seguramente los lectores que la han seguido hasta aquí, la han perdonado también, su propia muerte la redime de un destino fatal. Lejos de tomar el camino del gozo carnal, como era su intención, termina castigada y sola, paga sus errores ofrendando su vida por salvar la de Blanca. Este rasgo final de sacrificio la preserva de quedar en la memoria del lector como una malvada.

Mientras que los personajes masculinos cumplen con los ideales románticos y aventureros de la época, las protagonistas femeninas tienen más matices y no se quedan sólo como la personificación idealizada de los valores que debía tener una mujer educada dentro de una sociedad rígida y estricta, como la novohispana, aunque también con ciertos tintes del XIX como el propio romanticismo, la aventura y el melodrama. Riva Palacio les da la oportunidad de ser más humanas y

mostrar actitudes como el erotismo y la decisión que quizás resultaban sorprendentes en ciertos momentos y en esa época, pero como personajes se enriquecían.

La importancia que el autor les da a los personajes femeninos se explica porque sabía que la mayor parte de sus lectoras eran mujeres; ellas seguirían paso a paso toda la historia, vivirían y llorarían con Blanca y Luisa todo lo que les ocurriera y por eso, el peso mayor de la novela recae en ellas. Era importante que las lectoras se sintieran identificadas con las protagonistas para poder convencerlas de las bondades de las ideas liberales.

El análisis de esta novela histórica no sólo nos muestra el acontecer de un siglo ya lejano como el XVII, sino que también nos permite ver y saber lo que pasaba en el XIX, que fue cuando se escribió, y el tratar de analizar más allá de lo que se aprecia a simple vista nos enseña más de lo que tal vez el propio autor se imaginó.

CONCLUSIONES

El hecho de finalizar una investigación no significa que ya se ha dicho todo sobre el tema estudiado, por el contrario, se arrojan más luces sobre éste, nuevas perspectivas para seguir ahondando en él, pero no se agota; quizás, lejos de eso, se abren nuevos caminos para continuar por otros senderos que se probarán y llegarán a diversas conclusiones.

Este análisis literario sobre la novela *Monja y casada, virgen y mártir* no pretende agotar todas las vertientes y recursos literarios de Vicente Riva Palacio, pero creo que contribuye a ahondar más en este aspecto del autor. Riva Palacio cumple con las características del hombre intelectual y político de su tiempo: es un romántico liberal que se preocupa por la educación de la gente, por fomentar una identidad nacional y, para lograrlo, utiliza el género novelístico. Sabe, al igual que muchos de sus contemporáneos, que la literatura es el vehículo ideal para llegar a más gente y convencerlos de sus ideas de una forma asequible, sobre todo, a las mujeres, y poder transmitirles el conocimiento que harán de este país un lugar mejor, pues como apunta Ortiz Monasterio, el general se preocupaba por ellas porque eran quienes se encargaban de educar a los hijos y eran las mejores lectoras de sus historias.

Leerlo ahora sigue resultando interesante y ameno; en sus novelas se encuentra esa recreación del virreinato sin llegar a la pedantería o a

la erudición pesada y aburrida. Él quería llegar a todos los rincones del país con su mensaje de libertad.

Contrario a lo que se ha dicho y criticado de los personajes de Riva Palacio, un buen análisis de ellos nos lleva a descubrir que no son tan acartonados ni tan estereotipados como se puede pensar en una primera lectura: Blanca es una mujer, que si bien cumple con el papel asignado por la sociedad para ella, no deja de ser un personaje capaz de sentir, de vibrar y de rebelarse contra el triste destino que su hermano le impone. En contraparte, Luisa es una mujer más libre, desde el comienzo de la historia demuestra que tiene una personalidad más fuerte y que es capaz de tomar las riendas de su vida. En este sentido, es una mujer mucho más moderna y viva, hasta que sus propias maldades se vuelven en su contra y cambia su papel de victimaria por el de víctima cuando por medio de una pintura, la hacen pasar por negra con el peligro que esto implicaba en el virreinato, pues prácticamente en forma automática pasaba a formar parte de los esclavos.

Tanto Blanca como Luisa son como la cara opuesta de una medalla y más que eso, son el mismo personaje, pero vistas a través de un espejo. Cuando nos miramos ante un espejo, a nuestra mano derecha corresponde la izquierda, somos nosotros mismos, pero contrarios al mismo tiempo por este juego de la imagen. Lo mismo sucede con Blanca y Luisa: una es la imagen contraria de la otra, pero al mismo tiempo tienen similitudes. Son los contrastes propios del melodrama de los folletines de la época.

Empecemos desde el nombre y la apariencia física: mientras que el nombre de Blanca va a marcar la pureza e inocencia del personaje, el nombre de Luisa, de origen germánico, significa famosa, pero no tiene otras connotaciones, en este sentido es menos característico, es sólo un nombre femenino, muy de la época. Blanca es de tez blanca, con cabello negro, largo y ensortijado, es buena, dulce, tímida, sumisa, quiere amar y ser amada, creció como hija de familia acaudalada y es víctima de la ambición de su hermano Pedro. Luisa, por su parte, es una mulata, su piel es morena, su cabello es negro y ensortijado también, es mala, perversa, osada y atrevida, quiere amar y ser amada, pero en un plano más sexual, más activo, esto conlleva un sentido de placer, distinto al de Blanca, quien anhela una estabilidad sentimental, es más romántica y pasiva: “¡Ha de ser tan bello tener un hombre que nos ame, que siempre se esté mirando en nuestros ojos”. Luisa era esclava y logró su libertad con embustes, es víctima de su propia ambición, quiere todo lo que su capricho le hace desear. Pulula entre el mundo femenino y el masculino, se disfraza de hombre y adquiere otra personalidad más aventurera, osada y atrevida. Cuando se disfraza de hombre, cambia por voluntad propia y lo hace siempre que quiere enterarse de lo que ocurre y se dice en la calle, que es un espacio negado para las mujeres. Cuando la pintan de negro, es como si le recordaran su verdadero origen –que ella siempre trata de olvidar y ocultar- y esto se da contra su voluntad. Es como recalcarle su origen de esclavitud, sentía que ya había subido en los peldaños de la sociedad, pero baja nuevamente al sitio que le corresponde.

Blanca nunca tiene amantes y la única vez que se casa no puede consumar el matrimonio; jamás convive con César de Villaclara, su esposo, y nunca lo vuelve a ver; jamás maneja un centavo de la enorme fortuna que debía heredar. Luisa tiene varios amantes y esposos, goza del amor sexual y también logra tener dinero, pero ella sí lo administra¹²⁴. Ella toma el control de su cuerpo, quiere darle placer, mientras que Blanca quiere recuperar las reglas de la sociedad y las obedece (por eso se casa con César aunque sigue siendo monja). Luisa acepta que quiere romper las reglas sociales como mujer del XVII: “yo me lanzaré para sumergir en los placeres los últimos resplandores de mi juventud, aun cuando después me aguarde la miseria y la muerte en los malos jergones de un hospital”. No le importa el precio que tenga que pagar con tal de lograrlo. Mientras que Blanca busca siempre una salida aceptada socialmente para lo que hace, por eso intenta conseguir la anuencia del Papa para poder nulificar sus votos y salir del convento y por esto, también, se casa con César: “a una mujer como Blanca le hubiera sido imposible ser la querida de un hombre, y aunque a trueque de un sacrificio, ella quería santificar, si esto era posible, su unión con don César de Villaclara”. (Tomo II, p. 104).

Las dos llegan al tribunal de la Santa Inquisición por diferentes motivos, pero una vez adentro, Blanca es brutalmente torturada y después sentenciada, mientras que Luisa no, su destino se decide con rapidez. Las dos se encuentran en la cárcel y allí Luisa la reconoce y

¹²⁴ Durante el virreinato, a las mujeres les estaba negada la administración de bienes o negocios, las pocas que lo hacían era por viudez y soledad total, pues mientras hubiera un varón en la familia, él se encargaría de esto. *Cfr.* Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*.

acepta todo el daño que le hizo. El final que ambas tienen es trágico, pero se redimen: Luisa redime su maldad al cambiarse por Blanca y morir en el garrote vil y Blanca se redime como heroína trágica y asume finalmente su destino.

Aquí cabe una pregunta: ¿por qué Riva Palacio le da la oportunidad a Luisa de salvarse ante los demás y se ensaña con Blanca al grado de no dejarle otra escapatoria al final que la muerte?

Quizá una respuesta sea que dichos personajes son modelos románticos. ¿Cuál hubiera sido el destino de Blanca a partir de ese momento? No podría regresar al convento porque ella había huido de allí y con esta actitud se había cerrado las puertas no sólo del lugar sino de la religión. Por otro lado, ella tendría que vivir aislada por una sociedad que la rechazaría por haber roto las reglas tanto del convento como de la misma sociedad que en ese siglo XVII pedía y esperaba de una mujer su total sumisión ante el único destino al que tenía acceso: matrimonio o convento. “[La heroína] de la tragedia romántica vence incluso en la derrota y supera el destino adverso convirtiéndolo en una solución fatal y completamente adecuada de su problema vital”¹²⁵. La grandeza de Blanca en este punto radica en que acepta su destino y deja de huir para encontrarse con él cuando se siente perdida y se arroja al abismo:

Guzmán dio un paso adelante y un grito agudo atravesó los aires.
Doña Blanca, desprendiéndose de la roca, cayó en el abismo y se
perdió entre las alborotadas espumas del torrente.
Guzmán dio un grito y se echó atrás espantado para no precipitarse
también.
Teodoro cayó de rodillas.

¹²⁵ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 264.

El torrente siguió su curso tranquilo, sin que nada indicara que sus ondas habían sido el sepulcro de la pobre Blanca. (Tomo II, pp. 364-365).

No debemos olvidar que Blanca es una huérfana, ya no tiene padres y Pedro es su medio hermano, un hermano que la detesta porque es un obstáculo para su ambición, además él supone que ya está muerta. Blanca está completamente sola, igual que Luisa y, de alguna manera, igual que el pueblo mexicano que en ese siglo XIX se siente huérfano: por un lado ya no tiene el apoyo y la seguridad que alguna vez le brindó la corona española, tampoco se siente tan arraigado a las costumbres y tradiciones indígenas, por lo tanto, en el sentido de pertenencia y origen se siente solo, tal como Blanca, pero a diferencia de ella, tiene que encontrar su lugar y su origen, no puede desaparecer, por eso, los intelectuales de la época, como Riva Palacio, se ocupan de esta misión: buscar una identidad nacional. Blanca ya no tiene la oportunidad de encontrar su lugar, pero el pueblo mexicano sí.

Es un hecho que tanto Riva Palacio como Altamirano, Guillermo Prieto y otros escritores tenían una gran preocupación por la educación y, sobre todo, la de las mujeres, quienes eran y siguen siendo las que se encargan de la educación de los hijos; en consecuencia, estos modelos femeninos de comportamiento en los que la decencia, las virtudes, los valores y las buenas costumbres son los que privan, eran el gran mensaje de estas novelas.

Deseamos que nuestros jóvenes autores no pierdan de vista que escriben para un pueblo que comienza a ilustrarse; y si reprobaríamos que se descendiese, hablándole al estilo chavacano y bajo, no nos parecería tampoco a propósito el que a fuerza de refinamiento llegase a ser oscuro para la inteligencia popular. [...] Adoptemos para la leyenda romanesca la manera de decir elegante,

pero sencilla, poética, deslumbradora si se necesita; pero fácil de comprenderse por todos, y particularmente por el bello sexo, que es el que más lee y al que debe dirigirse con especialidad, porque es su género. De esta manera y poco a poco iremos introduciendo el gusto por las lecturas, y ayudados de la enseñanza popular y del espíritu progresista de nuestra época, iremos ascendiendo en el estilo¹²⁶.

Altamirano y los escritores de la época conocían muy bien esta situación y sabían que la mejor manera de educar e influir en la gente era por medio de la literatura; ellos decían que era la forma idónea de transmitir ideas, obviamente se referían a las liberales y, por supuesto, haciendo hincapié en la educación. Ellos partían del principio que si las madres educan de mejor manera a sus hijos, ellos, a su vez, lo harán con los propios y así sucesivamente, lo que daría por resultado un país más educado y con gente más culta... Al menos ésta era su intención. Por esta razón, los personajes femeninos de Riva Palacio son tan importantes y son quienes llevan una buena parte de la historia sobre sus hombros.

Si el rostro es el espejo del alma, Blanca lo refleja tal cual y Luisa, con el traje de hombre o la pintura negra, cambia su apariencia y es probable que ni Dios la pueda reconocer. Ella manipula su apariencia para conseguir lo que quiere, aunque cuando la pintan, en ese momento no interviene su voluntad, pero sí el destino en la mano de José de Abalabide.

Cuando Blanca se ve al espejo mueve nuevas sensaciones de sí misma que emanan del deseo de cambiar su vida. El espejo es el vínculo entre el deseo de vivir y la realidad que ve tanto fuera de éste

¹²⁶ Ignacio M. Altamirano, *La literatura nacional*, p. 68.

como el escenario dentro de él: el encierro, el convento, la cárcel. Su propia imagen es una de las pocas cosas que posee y que más le pertenece, por eso no quiere verla aprisionada dentro de un hábito y es la razón por la que se lo cambia antes de mirarse al espejo. Ve su esencia en esa imagen que le devuelve el espejo y la quiere ver libre.

Ahora bien, Blanca y Luisa son personajes que se miran, aunque no se ven. Sus encuentros son tan casuales que por parte de Blanca casi no hay un reconocimiento, aunque Luisa nunca la pierde de vista y sabe perfectamente quién es, dónde está y lo que le sucede. Recordemos que Luisa, como Isabel de Santiesteban, y su esposo, Melchor Pérez de Varais, estaban ayudando a Blanca a dejar el convento, situación que finalmente no se concretó. Este reflejo malo, personificado por Luisa, sí sabe de su contraparte, pero Blanca la pierde de vista muchas veces a lo largo de la historia.

Otra situación que las contrapone es que Luisa es la personificación de la mujer fatal del XIX y Blanca, la mujer frágil¹²⁷. Una de las características de la *femme fatale*, la más importante, es que es una devoradora de hombres, es exótica en su tipo físico y es una mujer con un gran poder sensual y sexual, es la que enreda al hombre, como una víbora, hasta hacer de él lo que quiere, utiliza sus encantos femeninos para convencer y salirse con la suya. En contraposición, la *femme fragile*, representada por Blanca es, como el adjetivo lo dice, frágil, la palidez de su piel denota esta fragilidad, es sumisa y cumple con su papel de mujer dulce y tímida, sus rasgos, en las pinturas de la

¹²⁷ Cfr. José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, para una mayor explicación y comparación de la literatura finisecular que maneja este tema con la pintura de la misma época.

época, podrían ser hasta celestiales. La primera utiliza a los hombres y la segunda no, sólo quiere su propia felicidad y la de los que le rodean.

Finalmente, los personajes masculinos cumplen con su papel de hombres fuertes, valientes, arrojados y apasionados, capaces de salir adelante aún en las circunstancias más adversas y difíciles, sólo la muerte los puede detener y prueba de esto son Martín Garatuza y el negro Teodoro, los principales. El primero representa la sagacidad y la pasión, pues nada lo arredra para cumplir cabalmente con lo que se propone y ayudar a todo el que se lo pide y, sobre todo, a sus amigos; el segundo representa la fuerza física, pero también la fortaleza espiritual y la fidelidad a prueba de todo. También nos muestra la situación del negro dentro de esta sociedad novohispana, que termina siendo humillado y sobajado por los españoles y los criollos.

Mucho se ha discutido acerca de si las novelas de Riva Palacio son históricas o no en el sentido estricto del término, yo podría decir que lo son al estilo de Walter Scott, quien tomaba como fondo situaciones realmente verídicas y algunos personajes reales, para incorporarlos a las historias que él creaba. Así, Riva Palacio aprovecha algunos hechos y personajes reales para mostrar, más que nada, las injusticias y crímenes que cometía la Santa Inquisición. Mientras Walter Scott se va a la Edad Media para desarrollar sus novelas, Riva Palacio utiliza el Virreinato para los mismos fines. Sin embargo, lo que es innegable es el gran conocimiento que el general tenía sobre este período histórico gracias al acceso que tuvo a los archivos inquisitoriales que leyó. Qué

mejor manera de asimilar el conocimiento que yendo a las fuentes primarias.

La novela de folletín es la forma idónea que utiliza Riva Palacio por la facilidad de llegar a más gente que esperaba con impaciencia cada capítulo para saber qué iba a pasar con la heroína o con el héroe que había quedado en una situación embarazosa en el capítulo anterior.

Es así como los anteriores elementos ayudan a un mejor análisis de estas novelas cuya finalidad fue denunciar una injusticia histórica cometida por una institución religiosa como lo fue la Santa Inquisición y lograr con la literatura que los lectores se diviertan, aprendan y tomen conciencia de los errores del pasado para ayudarlos a convertirse en mejores seres humanos y mejores ciudadanos, cuya consecuencia será la identidad nacional y el orgullo de sentirse mexicanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia. *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, UAM-Azcapotzalco, México, 1997. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Literatura).
- ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*, Editorial Gredos, España, 1984. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 338).
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *La literatura nacional, Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, tomo I, edición y prólogo José Luis Martínez, segunda edición, Editorial Porrúa, México, 2002, (Colección de Escritores Mexicanos, 52).
- _____. *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, introducción Jacqueline Covo, quinta edición, Editorial Porrúa, México, 1995. ("Sepan cuántos...", 275).
- ÁLVAREZ, María Edmée. "Prólogo" en GRIMM, Hermanos. *Cuentos de Grimm*, prólogo y selección María Edmée Álvarez, décimo cuarta edición, Editorial Porrúa, México, 2000, págs. VII-XVIII. ("Sepan cuántos...", 121).
- ANCONA, Eligio. *El filibustero*, en *La novela del México colonial*, tomo I, estudio preliminar y selección Antonio Castro Leal, primera reimpresión de la cuarta edición, Editorial Aguilar, México, 1977, págs. 627-800. (Colección Obras Eternas).
- _____. *Los mártires del Anáhuac*, en *La Novela del México colonial*, tomo I, estudio preliminar y selección Antonio Castro Leal,

primera reimpresión de la cuarta edición, Editorial Aguilar, México, 1977, págs. 409-624. (Colección Obras Eternas).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción Eduardo L. Suárez, tercera reimpresión de la primera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2006. (Colección popular, 498).

BATAILLE, Georges. *El erotismo*, traducción Antoni Vicens y Marie Pauln, tercera reimpresión de la primera edición, Tusquets Editores, México, 2005. (Ensayo, 34).

BAUDRILLARD, Jean. “El horizonte sagrado de las apariencias” en BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, traducción Elena Benarroch, primera reimpresión, REI México, México, 1992, págs. 55-60.

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*, edición y prefacio Henry Hardy, traducción Silvina Marí, segunda edición, Editorial Taurus, España, 2000.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, estudio preliminar y traducción Menene Gras Balaguer, Alianza Editorial, España, 2005. (El libro de bolsillo, H4460).

CASTRO LEAL, Antonio. “Estudio preliminar” en *La Novela del México Colonial*, tomo I, cuarta edición de la primera reimpresión, Editorial Aguilar, México, 1977, págs. 11-28. (Colección Obras Eternas).

- CHATEAUBRIAND, René. *Atala. René. El último abencerraje. Páginas autobiográficas*, prólogo Armando Rangel, Editorial Porrúa, México, 1987. (“Sepan cuántos...”, 524).
- CHAVARÍN, Marco Antonio. *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007.
- CHÁVES, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, primera reimpresión, UNAM, México, 1997. (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, sexta edición, Editorial Herder, Barcelona, 1999.
- CORTINA, Conde de la. “La calle de don Juan Manuel”, en Conde de la Cortina, *Poliantea*, prólogo y selección Manuel Romero de Terreros, segunda edición, UNAM, México, 1995, págs. 175-188. (Biblioteca del estudiante universitario, 46).
- CRANSTON, Maurice. *El romanticismo*, traducción José Manuel Pedrosa, Editorial Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1997. (Libro de mano, 104).
- DEL PASO, Fernando. “Novela e historia” en *Historia y novela histórica*, Coordinador Conrado Hernández López, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 2004, págs. 91-99.
- ETTE, Ottmar. *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*, nota previa León E. Bieber, traducción Antonio Ángel Delgado, UNAM, México, 2001.

- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*, prólogo, edición y nota Felipe Reyes Palacios, UNAM, México, 1982. (Nueva Biblioteca Mexicana, 86-87).
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, presentación María Teresa Uriarte, UNAM, México, 2002. (Estudios y fuentes del arte en México, 2).
- GLANTZ, Margo. *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, Editorial Océano, México, 1984.
- GOETHE, J. W. *Fausto y Werther*, introducción Francisco Montes de Oca, traducción José Roviralta Borell y Aguado de Loza, tercera edición, Editorial Porrúa, México, 1968. (“Sepan cuántos...”, 21).
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, El Colegio de México, México, 1987.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *Las calles de México*, prólogo y elogios de Carlos González Peña, Rafael López y Artemio de Valle-Arizpe, séptima edición, Ediciones Botas, México, 1947.
- _____. *México viejo*, prólogo Flor de María Hurtado, Promexa Editores, México, 1979. (Colección Literatura Mexicana).
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 2, traducción A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, décimo segunda edición, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974. (Colección universitaria de bolsillo. Punto Omega, 20).
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Conrado, “Presentación” en *Historia y novela histórica*, Coordinador Conrado Hernández López, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 2004, pp. 13-22.

- Historia y novela histórica*, Coordinador Conrado Henández López, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 2004.
- ILLADES, Carlos. *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, CONACULTA, México, 2005. (Sello Bermejo).
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. (Colección popular, 413).
- LACUNZA, José María. *Netzula*, en MIRANDA CÁRABES, Celia. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, estudio preliminar, recopilación, edición y notas Celia Miranda Cárabes, Ensayo Jorge Ruedas de la Serna, UNAM, México, 1985, págs. 127-148. (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).
- LASKI, Harold J. “El siglo de las luces” en *El liberalismo europeo*, traducción Victoriano Miguélez, décimo cuarta reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, págs. 139-201. (Breviarios, 81).
- LAZO, Raimundo. *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana del siglo XVI a 1970*, segunda edición, Editorial Porrúa, México, 1979. (“Sepan cuántos...” 184).
- LONGHURST, Carlos. *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974. (Punto Omega, 171).
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*, traducción Manuel Sacristán, Editorial Grijalbo, España, 1976. (Obras completas IX).
- MADRAZO SALINAS, Casilda et al. *Historia y literatura. Dos realidades en conjunción*, presentación Perla Chinchilla Pawling, Universidad Iberoamericana, México, 2006. (Historia para todos).

- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*, CONACULTA, México, 1993. (Cien de México).
- _____. *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1972. (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 19).
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The mirror. A history*, prefacio Jean Delumeau, traductor del francés Katharine J. Jewett, Routledge, Nueva York, 2001.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América-Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. (Colección popular, 490).
- MIRANDA CÁRABES, Celia. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, estudio preliminar, recopilación, edición y notas Celia Miranda Cárabes, ensayo Jorge Ruedas de la Serna, UNAM, México, 1985. (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).
- MONSIVÁIS, Carlos. *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, segunda edición, Editorial Random House Mondadori/Círculo Editorial Azteca, México, 2006. (Debate).
- _____. Prólogo "Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria" en RIVA PALACIO, Vicente, *Monja y casada, virgen y mártir*, Editorial Oceáno, México, 2001.
- MONTERDE, Francisco. *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, prólogo Evodio Escalante, UNAM/Universidad de Colima, México, 1987. (La crítica literaria en México, 8).
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel. *Los muchachos de Letrán: José María Lacunza. Estudio y recopilación*, Factoría Ediciones, México, 1997.

Novela del México Colonial, La. tomo II, estudio preliminar, selección y notas Antonio Castro Leal, primera reimpresión de la cuarta edición, Editorial Aguilar, México, 1979. (Colección Obras Eternas).

ORTIZ MONASTERIO, José. *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, presentación Guillermo Zermeño, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Universidad Iberoamericana, México, 1993.

_____. *“Patria”, tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*, UNAM/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1999. (Serie Historia Moderna y Contemporánea, 32).

OSEGUERA DE CHÁVEZ, Lydia. *Historia de la literatura mexicana. Siglo XIX*, Editorial Alhambra Mexicana, México, 1990. (Divulgación Literatura).

PACHECO, José Emilio. “Presentación” en *La novela histórica*, segunda edición, Editorial Promexa, México, 1991, págs. V-XVI.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. “Presentación” en FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras X- Folletos (1811-1820)*, recopilación, edición y notas Rosa María Palazón Mayoral e Irma Isabel Fernández Arias, UNAM, México, 1981, págs. VII-XXXVIII. (Nueva Biblioteca Mexicana, 80).

PERALES OJEDA, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas*, presentación Fernando Curiel Defossé, segunda edición corregida y aumentada, UNAM, México, 2000. (Ida y regreso al siglo XIX).

- PEZA, Juan de Dios. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*, prólogo Luis González Obregón, Garnier Hermanos, Libreros-editores, París, 1898.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*, segunda edición, UNAM/Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.
- RIVA PALACIO, Vicente. *Antología*, introducción y selección Clementina Díaz y de Ovando, UNAM, México, 1976. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79).
- _____. *México a través de los siglos*, tomo II, sexta edición, Editorial Cumbre, México, 1967, págs. 569-582.
- _____. *Monja y casada, virgen y mártir*, 2 tomos, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, Editorial Porrúa, México, 1945. (Colección de Escritores Mexicanos, 18-19).
- _____. *Páginas en verso*, prólogo Francisco Sosa, Librería La Ilustración, México, 1885.
- _____. y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas mexicanas*, prólogo Jorge Ruedas de la Serna, tercera edición, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/UNAM/Consejo para la Cultura y las Artes/Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996. (Obras escogidas II).
- ROTH SENEFF, Andrew. "La novela verídica y las pruebas" en *Historia y novela histórica*, Coordinador Conrado Hernández López, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 2004, págs. 79-88.

- RUBIAL GARCÍA, Antonio. "En busca del tiempo perdido" en *Historia y novela histórica*, Coordinador Conrado Hernández López, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 2004, págs. 107-119.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (compilador). *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, UNAM, México, 1996. (Ida y regreso al siglo XIX).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, Advertencia Sergio Márquez Acevedo, UNAM, México, 1985. (Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Instrumenta Bibliographica, 6).
- SIERRA O'REILLY, Justo. *La hija del judío*, en *La novela del México colonial*, tomo II, estudio preliminar y selección Antonio Castro Leal, primera reimpresión de la cuarta edición, Editorial Aguilar, México, 1979, págs. 27-346. (Colección Obras Eternas).
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*, tomo 2, traducción Victoria Schussheim, tercera edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999.
- STEVENSON, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, prólogo Gley Vélez Salgado, tercera edición, Editores Mexicanos Unidos, México, 1992.
- TADIÉ, Jean-Yves. *La novela de aventuras*, traducción José Andrés Pérez Carballo, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. (Colección popular, 364).

- TOLA DE HABICH, Fernando, "Introducción" en *El Año Nuevo de 1837*, tomo I, edición facsimilar, UNAM, México, 1996, págs. IX-CXXXV.
- URBINA, Luis G. et al. *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia (1800-1821)*, presentación Porfirio Martínez Peñaloza, segunda edición, UNAM, México, 1985. (Nueva Biblioteca Mexicana, 94).
- WALPOLE, Horace. *El castillo de Otranto*, primera reimpresión, Ediciones Coyoacán, México, 2004. (Colección Reino imaginario, 146).

HEMEROGRAFÍA

- ALGABA, Leticia. "Protagonistas de *Monja y casada, virgen y mártir*", *Literatura mexicana*, UNAM, vol. VII, núm. 2, México, 1996, págs. 335-350.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. "La novela histórica en México", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XXX, México, 1971-1976, págs. 175-193.
- _____. "Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. VII, núm. 27, México, 1958, págs. 47-62.
- SOLÓRZANO PONCE, Teresa. "La historia como material compositivo de las novelas de Vicente Riva Palacio", *Secuencia*, Instituto Mora, nueva época, núm. 35, México, mayo-agosto, 1996, págs. 23-42.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

Entrevista de Héctor Tajonar a Octavio Paz en octubre de 1993, consultada el 10 de abril del 2008.

www.poeticas.com.ar/biblioteca/Piedra_de_sol/piedraframe.html

GARCÍA GUAL, Carlos. “Recorridos imaginarios por el pasado”, *El País*, España, 2 de diciembre del 2007, consultada el mismo día.

www.elpais.com/articulo/semana/Recorridos/imaginarios/pasado/elpepuculbab/20071201elpbabese_7/Tes/

GLANTZ, Margo. *La novela de folletín*. Texto basado en el video: *La novela de folletín*, ILCE/Ediciones Cal y Arena, México, 1999. (Los Imprescindibles). Consultada el 24 de mayo del 2008.

http://sepiensa.org.mx/contenidos/l_novo/home/folletin1.html