



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

DE TÉCNICAS Y TRADICIONES:  
*MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR* DE VICENTE RIVA PALACIO  
Y LA NOVELA DE FOLLETÍN DEL SIGLO XIX

Tesis que para optar al grado de  
Doctora en Literatura Hispánica  
Presenta

Diana Vanessa Geraldo Camacho

Asesora:  
Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco

México, D. F.

Noviembre de 2013

## ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo I. La novela de folletín del siglo XIX: un novedoso mecanismo de contar historias.....	16
1. La literatura popular en el centro del problema.....	18
2. El mundo periodístico-comercial.....	27
3. La novela de folletín o el incansable mecanismo de producir historias: apuntes para la definición de una posible categoría narrativa.....	33
3.1. Técnicas y estructura narrativa de la novela de folletín.....	43
3.2. La estructura melodramática de la novela de folletín.....	53
3.3. Los clásicos personajes folletinescos.....	60
3.4. Lector y narrador de la novela de folletín.....	71
4. El romanticismo social de los folletinistas decimonónicos.....	77
Capítulo II. La modelización de la novela de folletín en México durante el siglo XIX.....	85
1. Contexto histórico: el periodismo.....	90
2. El periodismo y la novela de folletín.....	100
3. Las primeras novelas mexicanas de folletín.....	109
4. Las convenciones literarias de los escritores mexicanos: el modelo del folletín.....	119
5. El modelo de folletín ¿imitación o enseñanza de escritura?.....	138
6. Vicente Riva Palacio y su concepción de la novela nacional.....	146

Capítulo III. <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> : la apropiación del modelo narrativo del folletín (semejanzas y diferencias) .....	162
Estructura y sentido de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> .....	162
1. La versión folletinesca: <i>La Orquesta</i> .....	162
2. Las primeras críticas sobre la estructura de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> .....	170
3. La estructura del suspenso .....	173
3.1. Propuesta de lectura del formato periodístico .....	182
3.2. El encadenamiento de aventuras folletinescas.....	190
4. La estructura simbólica de las tonalidades .....	203
5. De encuentros y diferencias: entre novela histórica y novela histórica de aventuras. 230	
6. Las aventuras histórico-folletinescas de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> .....	246
Capítulo IV. Vicente Riva Palacio y la novela histórica folletinesca.....	258
1. Conciencia narrativa y conciencia histórica en la novela mexicana del siglo XIX....	267
2. El narrador de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> .....	270
2.1. La mirada del narrador .....	277
2.2. Las dos facetas del narrador de <i>Monja y casada, virgen y mártir</i> .....	283
2.3. El archivo de la Inquisición: el narrador-historiador.....	286
3. La naturaleza histórico-ficticia del discurso narrativo .....	298
4. Comparación de épocas: la relación pasado-presente .....	303
5. Funciones del narrador: instrucción política y guía de lectura.....	323
Conclusión .....	335
Bibliografía.....	343

## INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es estudiar y analizar las características y recursos provenientes de la novela de folletín que rigieron la elaboración literaria de la obra de Vicente Riva Palacio para señalar cómo convivió esta adopción del modelo de escritura folletinesca con los mecanismos de la novela histórica que también cultivó este autor. La obra estudiada es *Monja y casada, virgen y mártir*, primera novela histórica de tema colonial escrita por Riva Palacio, que por ser representativa de toda su obra literaria, sobre todo de la que se considera relativa a la Colonia novohispana, es la más pertinente para explorar la vertiente folletinesca de su novelística.

El planteamiento del problema obedece a diferentes motivos. El gran vacío que existe respecto al conocimiento y análisis puntual de las características del folletín que se encuentran en la obra de Riva Palacio es la primera razón que impulsó el presente estudio. La crítica ha reconocido y mencionado muchísimas veces la calidad folletinesca de las novelas de este autor; sin embargo, hasta este momento no había sido realizada una investigación que desarrollara y examinara con detalle los recursos y estrategias provenientes de la novela de folletín. Es por ello que este trabajo tiene como objetivo cumplir una tarea pendiente para la crítica especializada en Riva Palacio, la cual consiste en presentar una exploración atenta y consistente de los elementos folletinescos que los críticos, en la mayoría de los casos, han obviado como algo secundario y fallido de las novelas rivapalatinas. Como cualquier esfuerzo de comprensión, este estudio no pretende

ser ni total ni concluyente, sino mostrar un recorrido posible y necesario para la justa apreciación de la obra de Riva Palacio.

La forma en que hasta ahora se han estudiado las novelas de este autor es otro de los impulsos críticos que rigen esta investigación. Aunque la mayoría de los especialistas en Riva Palacio reconocen que los atributos folletinescos fueron los móviles que facilitaron la difusión e impacto de sus novelas en la sociedad decimonónica, muy pocos de ellos se han dedicado a la exploración de estas características, privilegiando por el contrario la condición histórica e ideológica de sus textos; es decir, los elementos relativos a la construcción de la novela histórica. En oposición a esta línea crítica predominante, la propuesta de lectura planteada en esta investigación parte desde la concepción de la novela de folletín, de los recursos y elementos narrativos elaborados en *Monja y casada, virgen y mártir*, antes que desde su propuesta ideológica o liberal.

Otra de las razones que determina la formulación del problema en estos términos es el estado de la cuestión de la crítica rivapalatina, la cual al tratar la relación historia/literatura en el siglo XIX muchas veces se limita a anotar fechas, títulos, nombres, documentos de archivo, datos sociológicos y políticos, o simplemente a estudiar el nivel temático de las novelas, reduciendo muchas veces los textos a una elaboración de tipo historicista que explica el oficio de historiador de Riva Palacio, su labor política y su interés ideológico, pero que refiere muy poco sus criterios de novelista. Este tipo de crítica, que es quizá la más abundante, me permitió reconocer que una lectura centrada únicamente en los aspectos históricos del texto, o en elementos temáticos, no considera que muchos de los mecanismos constructivos de la obra provienen de un modelo distinto al historiográfico. José Ortiz Monasterio, con sus tres libros fundamentales *Historia y ficción. Los dramas y*

*novelas de Riva Palacio* (1993), "*Patria*" *tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero* (1999) y *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia* (2004), es el crítico por excelencia de esta tendencia de la crítica. La figura del General, valiosa y pertinente, que este crítico ha ofrecido con sus libros remite al Riva Palacio historiador, político liberal, militar heroico e influyente magistrado de la República.

El segundo perfil crítico más frecuente, planteado esta vez desde los estudios literarios, es aquel que sólo indaga sobre el modelo de la novela histórica, perspectiva que determina comúnmente toda la crítica sobre Vicente Riva Palacio. Antonio Castro Leal (con sus múltiples artículos y prólogos), Clementina Díaz y de Ovando (también con importantes artículos, pero sobre todo con su libro *Un enigma de los cerros. Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, de 1994), Leticia Algaba (con su más reconocido trabajo sobre el autor titulado *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico* (2008), y con abundantes artículos), Marco Antonio Chavarín (con *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio* (2007)) y María Teresa Solórzano Ponce (con dos tesis sobre el autor y varios artículos acerca de sus novelas) son sólo algunos de los críticos que integran este grupo. Estos investigadores han escrito muchos y muy estimables estudios desde esta perspectiva, que sin duda era la más notoria y, por tanto, la primera que debía ser destacada. Los vínculos con la novela histórica o con la obra de Walter Scott, así como los componentes ideológicos han sido los puntos más analizados; por ello, en este trabajo se evita, en la medida de lo posible, profundizar en estos elementos tratando, por el contrario, de subrayar aquellos otros relativos a la construcción textual que han sido obviados. Precisamente por la abundancia de trabajos acerca de la relación de Riva Palacio con la

novela histórica, en el análisis presentado no se plantea un reconocimiento puntual sobre el vínculo de Scott y Riva Palacio ni sobre los elementos góticos o fantasmagóricos de *Monja y casada, virgen y mártir*, aunque sí se alude a ambos elementos en repetidas ocasiones. En general, los estudios provenientes de este grupo crítico han ofrecido una imagen de Riva Palacio como un novelista histórico, vinculado con su ideario político.

Después de reflexionar sobre los métodos y planteamientos que la crítica ha realizado, se propone un acercamiento a la obra que explore, en el nivel constructivo del texto, la influencia y la adopción particular del modelo de folletín que se pone en práctica en *Monja y casada, virgen y mártir* para después indagar en algunos de los mecanismos de la novela histórica, siguiendo de este modo un camino distinto al que siempre se ha trazado. La imagen que se proyecta del autor a partir de esta metodología es, en primer lugar, la del novelista que experimenta con las tradiciones y modas de su tiempo, es decir, el escritor que lee las novedades literarias y actualiza su escritura literaria. En efecto, en el desarrollo del análisis se cuestiona cómo el reconocimiento y observación de las estrategias escriturales de otros novelistas llevó a Riva Palacio a asumir elementos narrativos ajenos a su tradición, que le eran útiles para la elaboración artística de los textos y para cumplir con sus intereses de político e intelectual. En segundo lugar, se vincula esta asimilación de técnicas con su objetivo ideológico y educativo, con su labor de novelista histórico nacionalista y liberal para ofrecer, con este procedimiento, una concepción más amplia de su poética creativa.

La meta de este trabajo es, por tanto, probar cómo las novelas de Riva Palacio oscilan entre el folletín de aventuras y la novela histórica. La pluralidad de tendencias genéricas de la obra exigía una lectura que concibiera ambos modelos novelísticos. La

investigación está enfocada en la exploración genérica del texto, en definir en qué consiste su tan señalada heterogeneidad narrativa. El objetivo fue precisamente concebir un análisis que se basara en un repaso de esta naturaleza, es decir, que explicara cómo estos dos modelos de escritura funcionaban paralelos en la construcción de las novelas. El resultado de esta indagación pone en evidencia, por ejemplo, que *Monja y casada, virgen y mártir* es más compleja de lo que se ha apuntado hasta ahora y que su riqueza literaria no se reduce a la construcción de los elementos de carácter histórico ni tampoco a su interés ideológico.

Este estudio se divide en cuatro capítulos. En el primero de ellos se hace una búsqueda conceptual de lo que hasta este momento la crítica sobre la novela de folletín ha señalado como concerniente al género. Para esto, se elabora un esquema que recupera los conceptos de los críticos españoles Juan Ignacio Ferreras y Leonardo Romero Tobar, pioneros en el tema, retomando de ellos las ideas fundamentales, pero también cuestionando en muchos casos en qué medida dejan de ser operativos para el folletín mexicano; de igual manera, se repasan las aportaciones de otros investigadores más actuales, aunque la crítica inicial sobre el folletín es de la década de los años sesenta del siglo XX. Este capítulo tiene como meta entablar un diálogo crítico con los especialistas en la novela popular, en la novela por entregas y en la de folletín para rescatar aquellos planteamientos susceptibles de articularse en un modelo más funcional para la literatura mexicana decimonónica, y en especial para la obra de Vicente Riva Palacio, que es el que se propone en el capítulo dos y tres. En esta revisión también se indican los problemas interpretativos y conceptuales de sus consideraciones, sobre todo en lo relativo a las ideas que no corresponden con la propuesta de lectura que rige esta investigación.



La definición, extraída a partir de la revisión de la crítica, y que sirve para el autor aquí estudiado, indica que la novela de folletín es un modelo de escritura abarcador y complejo, ya que remite a la idea de un modelo compuesto por varios estratos que participan en los distintos niveles del texto: el nivel temático (ambición, poder, matrimonio, venganza, amor, pobreza, política, corrupción, son algunos de los temas más comunes), el ideológico (explicación de la sociedad y de la política nacional), el narrativo (la elaboración típica de aventuras extraordinarias, misterios e intrigas tales como raptos, naufragios, muertes misteriosas, usurpaciones, robos, guerras, motines políticos, duelos, persecuciones, entre otras situaciones dramáticas), el nivel estructural, que funciona paralelo al narrativo, (cómo se construye el suspenso, en fragmentos, con historias entrelazadas y usando abundantes cambios de intensidad en la trama), la construcción de personajes tipo (el bandido, la huérfana, el héroe enamorado y galán, la heroína bella y joven, los familiares malvados, la madre, el sacerdote, etc.), una estructura melodramática maniquea que divide el universo narrativo en polos opuestos, que representan el Bien y el Mal. El concepto general que se obtiene de este bosquejo es que el modelo de folletín es un conjunto de técnicas de escritura, estrategias narrativas, recursos, tendencias ideológicas, intereses temáticos, un método de producción y un estilo de escritura dinámico y en fragmentos, que tiene injerencia en los diferentes niveles del discurso y que participa en la elaboración del texto.

Una vez planteada esta reflexión conceptual, en el segundo capítulo se examina la repercusión de la novela de folletín en México. Esta labor está basada en una búsqueda hemerográfica que ofrece, primero, la producción periodística de las novelas mexicanas del siglo XIX, los proyectos literarios nacidos desde las revistas y los diarios capitalinos; y,

segundo, una reflexión sobre la forma en la que los escritores de México percibían la moda literaria del folletín, planteamiento que ayuda a comprender qué pensaban de esta nueva dinámica narrativa, qué opinaban acerca de la repercusión de las modas extranjeras en la novela nacional o en qué consistía su concepto de literatura. Después de señalar cuáles fueron los diarios más importantes en la adopción del método de difusión folletinesco, se realiza un breve análisis de las primeras novelas mexicanas que emplearon este modelo literario: *EL fistol del Diablo* de Manuel Payno y *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly, para anotar brevemente la historia de la novela de folletín en México.

Este capítulo finaliza con el análisis de algunos pasajes de las novelas de Riva Palacio, incluida por supuesto *Monja y casada, virgen y mártir*, y con la revisión de un par de prólogos escritos por él para extraer de todos estos su concepto de novela. El objetivo del apartado es examinar la definición que tenía este autor sobre la literatura y sobre el género novelístico, ya que de esta manera resulta más fácil explicar cómo y por qué integró en sus obras las técnicas y estrategias del folletín francés y español; al mismo tiempo, esta reflexión encamina y sugiere el análisis del tercer capítulo, centrado en el estudio detallado del folletín en *Monja y casada, virgen y mártir*. Además se propone esta indagación conceptual, porque hasta este momento los críticos no habían examinado su definición del concepto de novela, aunque sí han explicado en qué consiste para él la novela, pero nunca desde sus obras de ficción o desde sus artículos o prólogos; la razón de esto se debe a la falta de artículos críticos o libros sobre el tema escritos por Riva Palacio, pues él nunca redactó un texto reflexionando sobre la función de la literatura, como sí hicieron muchos de sus contemporáneos. La ausencia de este tipo de escritos de Riva Palacio acerca de su concepto de novela fue el motivo principal que determinó que la búsqueda de su definición

conceptual debía ser realizada en sus propios textos de ficción, donde extrañamente sí reflexiona sobre el arte de escribir, y en los pocos prólogos que escribió para ofrecer con esta exploración una lectura nunca antes planteada. El resultado de esta indagación fue que para Riva Palacio la novela es fundamentalmente una historia de amor ficticia, basada en la mentira y la imaginación; pero ya que la novela tiene una naturaleza pluritemática, que posee la capacidad de exponer temas sobre política, religión, moral o algún otro que al escritor le interese, siempre y cuando sean instructivos y útiles para la nación. Riva Palacio considera que el novelista debe cuidar que ninguno de estos temas perturbe la vivacidad narrativa, es decir, que no sean ni abrumadores ni aburridos. Esto explica por qué la novela de folletín era el modelo literario que él consideraba idóneo para la disputa política y la educación de la sociedad, y además porque para Riva Palacio representaba el formato novelístico más efectivo, moderno e intenso en su calidad de melodrama.

En el tercer capítulo se ofrece un análisis de *Monja y casada, virgen y mártir* que examina los elementos y técnicas del modelo de folletín para explicar no sólo cómo Riva Palacio asumió y refuncionalizó este modelo en su obra, sino también para demostrar la riqueza narrativa y estructural de sus textos, estudiados con anterioridad principalmente desde sus aspectos históricos e ideológicos. El acercamiento realizado a la obra en este capítulo retoma los elementos propios del modelo de folletín, es decir, la estructura melodramática y la estructura del suspenso, los personajes tipo, algunos temas, las técnicas y estrategias narrativas ejecutadas, y se estudian también las aventuras que se emplean en la obra; y, al mismo tiempo, se describe al narrador construido en el discurso. El capítulo inicia con una reflexión acerca del formato periodístico que la novela presentó en su versión fragmentada, ya que si se comprende primero su método de publicación resulta más

fácil determinar después cómo esta adopción del modelo influyó en el proceso de construcción de la estructura. Igualmente, se explora la composición melodramática del texto, en la que era fundamental señalar la división maniquea entre el Bien y el Mal, representados en la novela con la luz y la oscuridad como dos espejos enfrentados, simbolización que se entrelaza con el nivel ideológico del texto, es decir, con el enfrentamiento entre liberales y conservadores.

Además de describir e interpretar la modelización de Riva Palacio de la novela histórica de aventuras, que la crítica considera inherente al folletín, el objetivo de este capítulo es confrontar la opinión general de la crítica que señala que *Monja y casada, virgen y mártir* posee una estructura fallida. Para mí la novela tiene una sólida coherencia narrativa, una estructura ágil y eficaz que no presenta tropiezos ni en la trama ni en la elaboración del suspenso, dado que responde a las estrategias narrativas del género folletinesco pensadas para cumplir estos elementos. La interpretación final que se obtiene de la novela es que Riva Palacio puso en operación muchos recursos de construcción del folletín, pero siempre complementados con su objetivo político de tendencia marcadamente liberal, en el que se incluyen la crítica a la Inquisición, la descripción de las clases sociales de Nueva España, los levantamientos armados de la época y, en especial, el funcionamiento de la Colonia novohispana como sistema político que, en última instancia, se opone al presente hipotético defendido por el narrador, que en el texto es el representante de la visión moderna de una república de tendencia liberal.

En el cuarto capítulo se muestra de qué manera la intención histórico-política de Riva Palacio está en correlación con la dinámica narrativa de la novela de folletín. Para esto fue necesario precisar primero que *Monja y casada, virgen y mártir* es una novela histórica

*sui generis*, ya que no tiene como núcleo central de la trama un evento o un personaje histórico; al contrario, la protagonista y sus aventuras son ficticias, aunque el mismo Riva Palacio sugiere la idea de que el personaje está basado en una monja juzgada por la Inquisición. Para determinar cómo los elementos ideológicos y el carácter histórico del texto están entrelazados con las técnicas del folletín se comentan los móviles políticos de Riva Palacio que lo impulsaron a utilizar diferentes documentos del archivo de la Inquisición para construir su novela. Esta explicación fue necesaria para poder distinguir el sustrato histórico del texto, así como la ambigüedad histórico/ficticia de los componentes folletinescos.

El narrador es un elemento importante para distinguir la imbricación de tendencias novelísticas, entre la novela histórica y la novela de folletín. Por este motivo, se realiza un análisis pormenorizado de este recurso narrativo, mediante el que se obtienen las dos facetas que el narrador posee en el texto; la primera remite a la de un narrador histórico, conocedor del archivo inquisitorial, con una perspectiva que supuestamente es objetiva y fiel a la historia, así como un lector asiduo de las Crónicas de Indias, con documentos a la mano para defender su versión histórica; y, el segundo, responde al narrador de aventuras, que coincide más con la personalidad de un narrador al estilo Dumas y Manuel Fernández y González, dramático en sus descripciones, grandilocuente y cursi dependiendo de la anécdota que relate.

La lectura obtenida de la novela a partir del análisis planteado en este capítulo apunta que en *Monja y casada, virgen y mártir* el nivel histórico y la intencionalidad ideológica, y otros recursos relativos a la novela histórica, se encuentran no sólo entrelazados con las aventuras folletinescas, sino que a veces el objetivo del narrador,

consciente de que está narrando una novela, es encubrir el carácter histórico del discurso, anteponiendo la aventura amorosa, que Riva Palacio considera el tema principal del género novelístico, para que la intención política no sea aburrida ni cansada para el lector, pero sin que se pierda el fin principal, que es la enseñanza moral y la instrucción ideológica. En la novela, leída desde su perspectiva histórica, se busca defender una postura política, ofrecer datos puntuales sobre la época novohispana y mantener la verosimilitud, e incluso la exactitud histórica. En cambio, observada desde su apariencia de novela folletinesca, en el texto se quiere disimular, esconder lo aburrido, justificar los excursos históricos y los datos presentados siempre como pertinentes para la anécdota, además de generar suspenso, entretener y conmover.

De esta manera, se precisan los alcances y los límites de la convivencia entre la novela de folletín y la novela histórica en *Monja y casada, virgen y mártir*. La intención de este trabajo es, en suma, la de comprender y explicar la novela de Riva Palacio como una conjunción de tendencias novelísticas en la que conviven intereses políticos, educativos e históricos, pero también literarios y estéticos, con el propósito de que este método de lectura pueda ser útil para entender, igualmente, la naturaleza genérica de las restantes novelas del autor. Este método también pretende ser operativo para analizar, en estudios futuros, algunas novelas mexicanas que responden a la composición folletinesca. Por tanto, el siguiente paso, en esta búsqueda de lo folletinesco en la novela mexicana, será plantear un examen minucioso de los recursos que emplean otros escritores mexicanos, ya que debido al objetivo de esta investigación no fue posible concretarlo aquí con más detenimiento. Queda también como tema pendiente un estudio comparativo entre la modelización folletinesca de Riva Palacio y las novelas de Dumas y Manuel Fernández y

González, que seguramente ofrecerá una explicación más completa de la modelización del folletín de Riva Palacio y de la tradición literaria mexicana.

## CAPÍTULO I

### LA NOVELA DE FOLLETÍN DEL SIGLO XIX: UN NOVEDOSO MECANISMO DE CONTAR HISTORIAS

**L**a novela moderna como género con altas repercusiones sociales hace su aparición a principios del siglo XIX. Esta nueva apreciación de la novela va ligada a la transformación de la sociedad decimonónica, que lentamente fue dejando la poesía y comenzó a interesarse y a leer, primero, los grandes novelones románticos y, después, los textos aparecidos en los periódicos. La incursión de una nueva dinámica social en la que los diarios y revistas eran el asunto de todos los días propició que la novela adquiriera una nueva función. Esta voracidad pública con que se comenzaron a leer los folletines novelescos, desde principios de los años treinta, propició no sólo un nuevo tipo de lector, sino también una nueva novela. En el caso concreto de la novela de carácter histórico (que sería la más incorporada en el folletín novelesco) su origen está determinado, tanto por los debates políticos propios de la época como por la aparición de nuevos subgéneros novelísticos, que recubren una gran complejidad de elementos articulados en la creación literaria. La función de la novela en el siglo XIX varió en relación con los siglos anteriores a medida que el sistema literario y cultural se vio atraído por la recepción, nacida ya del conflicto político o ya del periodismo de ocasión y de divertimento que se popularizó y consumió como una de las modas del siglo. La novela, primordialmente la histórica, se presenta como el romance por excelencia de la modernidad. Las nuevas tendencias de la novela histórica (romántica, de aventuras, etc.) alcanzaron su mayor florecimiento cuando



fueron asumidas por el periodismo, detonando con esta fusión de formas y convenciones la acogida más favorable que tuvo la novela por parte del público lector.

Esta conflictiva relación entre periodismo y novela es perceptible sobre todo con la novela romántica decimonónica, en su versión europea, que se publicó por primera vez en los periódicos. Su versión mexicana tuvo un proceso de distribución semejante. La escritura de las novelas –proyectadas para ser leídas por un público numeroso–, se sometió a cuestiones muchas veces ajenas al ámbito literario, a grado tal que la obra misma se vio envuelta en un proceso de escritura que iba a la par de la promoción periodística. De este método de creación se derivaron técnicas narrativas que otros escritores, nacionales y extranjeros,<sup>1</sup> adoptaron como parte de la estética romántica y que en un momento dado se consolidaron como estrategias escriturales de un grupo muy particular de escritores, conocidos comúnmente como folletinistas, que surgieron del Romanticismo. Estos escritores no sólo se dieron a conocer en Europa, también en gran parte de América, llevando con su viaje trasatlántico una multitud de temas, ideologías, conceptos y técnicas narrativas. Conforme al objetivo de mi trabajo, me interesa rescatar estas últimas para ofrecer una explicación respecto a la construcción novelística de la obra de Vicente Riva Palacio, dado que en la mayoría de sus novelas se utilizan elementos de la novela de folletín, escritas con el estilo melodramático, tan propio de esta ficción revestida del carácter periodístico del siglo XIX.

---

<sup>1</sup> El inicio de la novela de folletín se localiza en Francia y de ahí se expandió al resto de Europa y, posteriormente, a América. Adriana Sandoval señala que la primera novela de folletín publicada en Francia fue *Les Mémoires du Diable* (1836-1838), de Frédéric Soulié (*Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX*, UNAM, México, 2008, p. 37). Pero, de igual manera, se puede tomar esta idea como traslado de influencias de Francia y España al resto de Europa, hasta llegar a América.

## 1. LA LITERATURA POPULAR EN EL CENTRO DEL PROBLEMA

Antes de precisar cuáles son las características de la novela de folletín, es importante señalar que esta forma novelesca se encuentra encasillada en un campo muchas veces considerado de escaso valor estético, debido a que varios de sus aspectos están determinados por cuestiones extraliterarias, tales como las exigencias de consumo y el gusto del público. La novela de folletín, que algunos críticos llaman, sin marcar ninguna distinción, novela por entregas, es un fenómeno literario y editorial que se ubica en lo que de manera convencional se ha identificado como novela popular, campo amplísimo de creación artística en el que también se cuentan la novela rosa, la fotonovela, la novela de aventuras, la novela de kiosco, entre otras categorías novelescas de semejante circulación.

Aclaro la distinción de apelativos, entre novela de folletín y por entregas, porque cada uno de ellos alude a un aspecto distinto de la novela de publicación periodística. Por mi parte, tomo la denominación novela de folletín porque creo que indica una categoría de escritura –que explicaré con detalle más adelante, pero que me interesa anotar desde ahora, ya que esta idea será un eje rector de mi reflexión posterior–, mientras que el término novela por entregas se refiere, principalmente, al método de distribución. Subrayo esta separación de apelativos, ya que la crítica tiene opiniones encontradas sobre la forma en que deben ser llamadas estas novelas; sin embargo, considero que en el fondo no hay una distinción tajante entre ambas (excepto sus diferentes métodos de distribución), todos los críticos sobre el tema parecen estar describiendo la misma construcción novelística, sólo que con distintos nombres, pero su contenido, su función social, su estructura, sus personajes tipo, etc., son los mismos. El nombre con el que el investigador identifique este nuevo modelo novelístico depende de la perspectiva crítica desde la que analiza el texto y,

tal vez, ese aspecto sea la principal diferencia entre la novela de folletín y la novela por entregas.

Díez Borque propone que son novelas de tipo popular textos tan disímiles como:

Novela Rosa.

Fotonovela.

Folletín.

Novela del Oeste.

Novela policíaca.

Novela de aventuras, que –a su vez– incluiría:

Novela de espionaje.

Novela de agente secreto.

Novela bélica.

Novela de aventuras espaciales.

Por último tendríamos dos géneros, uno muy reciente en cuanto a su divulgación masiva:

Novela de ciencia-ficción.

Novela de terror.<sup>2</sup>

No es el objetivo de este apartado debatir acerca de las concepciones sobre la literatura o cultura popular, sino el de ubicar el fenómeno del folletín dentro del campo de la literatura popular, que es el terreno dentro del cual se circunscribe su elaboración.

El término “popular” está cargado de una variedad de significados, a veces de carácter despectivo; sin embargo, en el caso del folletín decimonónico estamos ante una significación desprovista del acento peyorativo que el adjetivo puede tener en algunos casos. Trasladando el significado del término a su sentido más literal, se puede concebir la novela popular como una literatura difundida en el pueblo, principalmente, en las clases

---

<sup>2</sup> José María Díez Borque, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Al-Borak, Madrid, 1972, p. 109.

medias altas de la sociedad, las cuales tenían un soporte económico y educativo moderado, pero suficiente, para comprar y leer los periódicos. Por tanto, en este caso, la adjetivación se refiere, sobre todo, a los destinatarios, al medio en el cual se lee la novela, aunque no puede negarse que también describe el contenido de la misma. Jorge Rivera ofrece una definición muy pertinente del término: “al aceptar la denominación *novela popular* queremos designar de alguna manera, dentro del esquema general de la cultura burguesa del siglo XIX, una zona en la cual la literatura se despoja de la sacralidad de la fruición estética para sumergirse en la sacralidad del mercado de consumo”.<sup>3</sup>

Rivera permite con su definición tener un acercamiento a uno de los elementos más característicos del folletín: la subordinación de lo estético a lo económico. Por esta razón, es posible explicar el hecho de que la novela de folletín se ubica dentro de la novela popular que ya no se produce del modo tradicional; por el contrario, encarna la obra popular moderna nacida en el seno de la clase media. Su vínculo con el periodismo y con la cultura de masas presenta, en relación con la literatura de corte tradicional, aspectos inéditos y distintos, pues aunque conserva todavía los mismos vehículos de difusión, gran parte de sus contenidos morales e ideológicos se han modificado, así como también han cambiado las inclinaciones políticas y sociales que circunscriben esta nueva producción popular.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Jorge B. Rivera, *El folletín y la novela popular*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 9.

<sup>4</sup> Leonardo Romero Tobar fue el primero en señalar estos atributos de la novela popular; además, el crítico estudia las tres etapas de desarrollo de la literatura popular. La novela de folletín se ubica en la tercera etapa, que es la que estamos viviendo en la actualidad. Esta etapa se caracteriza por la industrialización de las empresas editoriales y por la comunicación en masa de la cultura popular, entre otros aspectos (*La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March/Ariel, Madrid, 1976, pp. 18-30).

Debido a la complejidad de especificar el concepto de popular, muchos críticos (entre ellos Eco y Gramsci) han optado por llamar a esta forma particular de escritura como literatura de masas, infraliteratura, subliteratura. Lo cierto es que, a pesar de los varios términos que se usen para definirla, lo relevante es enfatizar que existe una literatura leída y comprendida por el pueblo en general y una que sólo conocen las minorías letradas, y que por eso “los grupos lectores se concentraban en los núcleos urbanos y pertenecían a la burguesía –desde sus sectores más brillantes hasta los más deprimidos– o a grupos minoritarios del artesano y los proletarios”.<sup>5</sup>

El folletín, por supuesto, se ubica dentro del primer grupo, pues es innegable que en su momento gozó del aprecio de una gran cantidad de lectores, de los cuales muchos apenas estaban comenzando a entrar en el mundo de la lectura, pues, como explica Rivera, el folletín estaba “destinado al consumo de una clientela sin tradición bibliófila”<sup>6</sup> y que, a pesar de eso, se identificó con los valores y con la visión de mundo que ofrecía la propuesta narrativa de la novela de folletín, primera característica que sugiere que esta forma novelesca supo apropiarse, con cierta facilidad, de la estimación del público, dado que trabajó artísticamente con una serie de presupuestos religiosos, políticos, ideológicos y

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 118. Los lectores que leían novelas y relatos de creación, obtenidos de diarios y revistas, constituían un grupo selecto y sediento de diversión, entretenimiento o información política y cotidiana. En el caso español, se tiene documentado que la mayor parte de los lectores habitaban las grandes ciudades, como Madrid y Barcelona y, en menor cantidad, había lectores de provincia. Esto indica, primero, que no todo el pueblo español tenía al alcance los textos y, en segundo lugar, y quizá más importante, que el lector de novelas de folletín eran aquel “que no puede pagar un libro entero”, es decir, el pequeño burgués o la clase media (Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Taurus, Madrid, 1972, p. 24). Las delimitaciones económicas y educativas indican, someramente, los posibles lectores de estos textos. El sexo es otro factor determinante, pues la mayor parte de los críticos señala que en su mayoría era un lectorado femenino, probablemente, amas de casa, jóvenes solteras o recién casadas, empleadas domésticas y mujeres obreras; también a una gran cantidad de adolescentes le gustaban estos textos. Por tanto, cuando aludo al pueblo que leía estas novelas, en realidad indico esos grupos selectos que podían y querían leer las novelas periodísticas (*Vid.* J. I. Ferreras, *op. cit.*, especialmente, pp. 23-36).

<sup>6</sup> J. B. Rivera, *op. cit.*, p. 12.

morales que formaban parte de la conciencia colectiva de la sociedad decimonónica. Nora Catelli, por su parte, también considera que la novela decimonónica ofreció al lector –sobre todo a la lectora, quien era la que más recientemente había comenzado a interesarse por la lectura–, un universo novelesco que esbozaba la vida individual, pero esta vez vinculado con el acontecer histórico, en el que el hombre anónimo podía percibirse involucrado en el desarrollo de los hechos colectivos; para Catelli, ese fue uno de los principales detonantes del impacto social de la novela:

En realidad, lo que ponen en marcha tanto las grandes ficciones realistas como los folletines, que empezaron a hacerse populares a principios del siglo XIX, es la universalización del valor de la vida individual, al ligarla de modo indisoluble, a través de la intriga novelesca, al devenir histórico. La noción de que la vida individual –ya no la casta– participa de la historia como tal es característica del siglo XIX; noción que no se hizo popular a partir de la filosofía o de la religión, sino de la lectura de novelas; tanto de grandes novelas como de folletines.<sup>7</sup>

En este sentido, puede explicarse que el folletín sea de índole popular, que tenga incluso una vocación popular, ya que, simplificando al máximo el problema, se puede considerar la novela de folletín como una creación artística que tiene la capacidad –y, a su vez, el propósito– de llegar a varias capas sociales, guiándose, sin duda, por móviles distintos a los de la literatura culta, puesto que su importancia en la sociedad no sólo se limita a su carácter estético, sino a su valor como entretenimiento diario de las masas. Fue un tipo de diversión construida mediante la escritura que supo reelaborar los sentimientos populares,

---

<sup>7</sup> Nora Catelli, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 84.

los prototipos colectivos que aludían al comportamiento, a la norma social, a las reglas institucionales, a los valores familiares, a la educación emocional de los individuos, a los preceptos o símbolos religiosos que dominaban en la época con la intención de proponer modelos memorables de virtud, así como de presentar rasgos y condiciones morales con los cuales pudiera identificarse el público lector; y junto con todo esto, también, como un objeto de compra, que Ferreras considera: “muy íntimamente unida al concepto de mercancía, tenemos una forma artística que se llama novela, y que produce también sus propias determinaciones sobre y en el seno de la mercancía producida”.<sup>8</sup>

La publicación en los medios de prensa de la época también responde a este espíritu popular que posee el folletín; Gramsci escribe sobre esto que:

Los periódicos son organismos político-financieros y no se proponen difundir las bellas artes “en las propias columnas” si estas bellas artes no hacen aumentar las rentas. La novela de folletín es un medio para que un periódico se difunda entre las clases populares [...]: lo que significa éxito político y éxito financiero. Por ello el periódico busca aquella novela, aquel tipo de novela que “verdaderamente” agrada al pueblo, que asegura su clientela “constante” y permanente.<sup>9</sup>

La novela popular del siglo XIX es un universo complejo y amplio, dentro del cual se encuentra el formato de folletín periodístico, que es uno de los muchos modos por los que

---

<sup>8</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 16. Con esta investigación Ferreras inauguró la crítica moderna sobre la novela de folletín; sin embargo, su propuesta de trabajo, aunque pionera en el campo, hoy parece muy esquemática. Leonardo Romero Tobar, por su parte, retomó gran parte de las ideas de Ferreras, pero enriqueciéndolas con una nueva visión crítica en concordancia con la creación de la novela popular, en su estudio *La novela popular española del siglo XIX*, de 1976. En adelante, trataré de compendiar las ideas más importantes de estos autores para construir una posible definición de la novela de folletín establecida por la crítica y de la cual extraeré una definición operativa para mi trabajo.

<sup>9</sup> Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires, 1961, p. 124. Comillas del autor.

la literatura popular tenía repercusión en la sociedad. Al respecto, Romero Tobar anota que: “la difusión de la novela popular emplea el folletín periodístico como uno de sus vehículos de manifestación, es imposible prescindir—como ha hecho Ferreras—de la atención a este vehículo, porque sería eliminar una parte importante, si no la principal, del caudal de novelas publicadas a lo largo del siglo”.<sup>10</sup>

Por su parte, Adriana Sandoval señala que el nacimiento de la novela de folletín:

Se puede ubicar en Francia (1836), con los editores Émile de Girardin y Dutacq, directores, respectivamente, de *La Presse* y *La Siècle* [...] estos dos editores compitieron constantemente por la contratación de los mejores folletinistas, que fueron creando este género al tiempo en que se iba publicando: Soulié, Honoré de Balzac, Eugène Sue, Paul de Kock, Paul Fèval, Alexandre Dumas—e incluso George Sand— son algunos de los nombres asociados a esta nueva forma de suplemento.<sup>11</sup>

Las fechas de mayor notoriedad del folletín europeo se localizan en las décadas intermedias del siglo XIX, aproximadamente, de 1840 a 1870.<sup>12</sup> Aunque, el periodo de mayor proliferación de novelas de folletín en España se sitúa, fundamentalmente, a mediados del siglo XIX. Entre los escritores españoles de más popularidad de estos años se pueden mencionar a Wenceslao Ayguals de Izco, Manuel Fernández y González, Patricio de la

---

<sup>10</sup> L. Romero Tobar, *op. cit.*, p. 97.

<sup>11</sup> A. Sandoval, *op. cit.*, p. 53.

<sup>12</sup> Aunque el folletín novelesco se publicó también durante las primeras décadas del siglo XX, los críticos coinciden en que su momento de auge se encuentra entre 1840 y 1870, aproximadamente, y que fue en la década de los treinta del siglo XIX cuando inició su publicación en los diarios (Fechas aceptadas por J. I. Ferreras en *La novela por entregas...*, por Leonardo Romero Tobar en *La novela popular española del siglo XIX...*, por Iris Zavala en *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid, 1971 y por Jean François Botrel, “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, en *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, este último sostiene que las fechas de mayor apogeo son entre 1850 y 1870).



Escosura, Enrique Pérez Escrich, Juan de la Puerta Vizcaíno y Ramón de Navarrete y Landa.<sup>13</sup>

Las leyes de mercado fueron, sin duda, un factor determinante de la producción de esta literatura popular decimonónica. Debido a la exigencia que el mercado de consumo impuso a la construcción del folletín, muchos críticos la definen como mala literatura, el mismo Montesinos califica estas novelas como “obras de calidad dudosa”.<sup>14</sup> De la misma manera, Juan Ignacio Ferreras, aunque tiene una exhaustiva y valiosa investigación sobre la novela por entregas, concluye: “no faltará purista o esteta, por llamarlo de algún modo, que tachará de despreciable, estéticamente hablando, el valor de la novela por entregas; y sin duda tendrá razón, o mejor su estética le dará la razón”.<sup>15</sup> Nora Catelli explica que para ella no es la calidad estética de las obras lo más relevante de esta producción novelística, sino su impacto social, el efecto que provocó en la mentalidad colectiva; por eso, incluso afirma que “desde esta perspectiva no existe demasiada diferencia entre unas y otras”,<sup>16</sup> es decir, entre las grandes novelas y los folletines, puesto que ambas otorgan al lector una compensación psicológica tranquilizadora, pero también una nueva posición en el devenir histórico: se le incluye como una parte más de los hechos colectivos.

En realidad, el problema de la novela de folletín no se reduce a su calidad estética, ya que, aunque algunos críticos rechazan la idea, esta novela influyó de manera positiva en narradores de calidad mayor a los folletinistas, piénsese tan sólo en Benito Pérez Galdós,

---

<sup>13</sup> Para la revisión de una lista más amplia de autores de la novela de folletín española, *vid.* Ferreras, *La novela por entregas...*, capítulo V “Los especialistas”, pp. 117-236.

<sup>14</sup> José Fernández Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1966, p. 91.

<sup>15</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 17.

<sup>16</sup> N. Catelli, *op. cit.*, p. 84.

que publicó sus libros por entregas y que, sin embargo, es uno de los grandes escritores realistas del siglo XIX.<sup>17</sup> Iris Zavala, en su libro *Ideología y política*, sostiene que “el folletín fue una moda explotada con fines comerciales. Los escritores fabricaban dramas de dudosa calidad, plenos de acción, llenos de intrigas y percances, destinados a halagar el apetito de la burguesía”;<sup>18</sup> sin embargo, también reconoce que con los autores folletinistas se inició un largo recorrido que terminaría en el realismo literario y que su influencia no debe ser menospreciada como secundaria sólo por pertenecer a una literatura juzgada como categoría menor: “Sus argumentos, temas e intereses no cayeron en el vacío. Ellos enriquecieron la novela llevándola hacia el realismo, que dará sus mejores frutos al final del siglo. No pocos escritores recuerdan haberlos leído: la niñez y juventud de Valera, Galdós, Pereda se desarrolló en este ambiente literario”.<sup>19</sup> Joaquín Marco, por su parte, reconoce que Ayguals de Izco, uno de los grandes maestros de la novela de folletín española, es, también, uno de “los iniciadores de la novela moderna en España”.<sup>20</sup>

La novela de folletín ofreció, principalmente, dos contribuciones al ámbito literario; la primera, se refiere a una técnica de construcción novedosa y, la segunda, al hallazgo de la venta masiva del material literario como un hecho posible. Por mi parte, rescataré su proceso de construcción para recuperar el conjunto de artificios y técnicas de narración que empleaba, sobre todo, porque toda una generación de narradores se formó leyendo

---

<sup>17</sup> Acerca de la novela de Galdós y su vínculo con el folletín español, Vid. Francisco Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín*, Taurus, Madrid, 1970.

<sup>18</sup> I. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX...*, p. 70.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>20</sup> Joaquín Marco, “Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)”, en *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1967, t. 2, p. 371.

folletines,<sup>21</sup> lo mismo que una sociedad, constituida por abundantes grupos de lectores de distintas clases económicas, adquirió, en muchos sentidos, un gusto literario y una idea de la literatura a partir del folletín.

## 2. EL MUNDO PERIODÍSTICO-COMERCIAL

La novela de folletín significó una revolución en la lectura, que con el tiempo sería el impulso que detonaría también una transformación mercantil en la compra y venta de libros. El escenario en el que nació la novela de folletín se enmarca por dos factores decisivos: la prensa y la comercialización. La aparición en el ámbito social de este tipo de textos novelísticos produjo un cambio que no sólo se limitó a las concepciones sobre la literatura, sino que intervino en la creación de nuevos procedimientos de difusión de la cultura. Se trata, más bien, de una relación problemática entre literatura y sociedad, muy frecuentada por la sociología de la literatura –que es la principal perspectiva crítica desde la cual se ha estudiado el folletín–, y que ahora me interesa repasar para poder señalar, primero, el impacto de la novela de folletín en la sociedad y, segundo, su herencia literaria entre los novelistas del siglo XIX.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> En el siguiente capítulo exploraré cómo estas técnicas de narración cambiaron y redireccionaron sus objetivos y sus temas al emplearse en el folletín mexicano.

<sup>22</sup> Considero que para analizar los elementos constitutivos de la novela de folletín es necesario primero entender este fenómeno novelesco como un producto cultural, ya que así se podrá explicar la calidad misma de la obra, su circulación, incluso su razón de origen, pues la novela de folletín no se agota en su deleite estético, sino que al parecer justifica su construcción y su función ideológico-social en la relación establecida entre texto y receptor: la novela como vehículo social de difusión, defensa o simple exposición de la problemática económica, política, cultural. Esta “función social” de la literatura también se presenta en el folletín mexicano, con una intencionalidad directriz manifiesta, sobre todo por el hecho de que las novelas eran concebidas como herramienta de difusión ideológica, aspecto que la novela de folletín tiene desde sus orígenes en Francia.

En su conocido artículo sobre Eugenio Sue, Umberto Eco reconoce que la novela de folletín tiene un valor que va más allá de su propia composición, pues explica:

Por una parte, como documento de capital importancia que nos ilustra en lo tocante a ciertos elementos de la sensibilidad social decimonónica y sus raíces, y por otra, como clave que nos ayuda a entender las estructuras de la narrativa de masas, o las relaciones existentes entre las condiciones del mercado, la actitud ideológica y la forma narrativa.<sup>23</sup>

En efecto, la novela de folletín, entendida como un fenómeno social y literario, permite advertir cómo se conectan dos ámbitos en apariencia disímiles: la cultura y la economía. Juan Ignacio Ferreras, desde un estudio sociológico de la literatura, considera que la unión entre lo artístico y lo económico se muestra mediante el formato del folletín como una realización ejemplar de esta colisión de ámbitos sociales. Por esta razón, la novela de folletín se explica como “producción y también y al mismo tiempo como un modo de producir”,<sup>24</sup> y mediante la cual es posible advertir de qué manera se presenta “lo artístico dentro del terreno de la producción social”.<sup>25</sup>

Con el formato narrativo del folletín, y con la competitividad que el periodismo le brindaba a los textos, la novela entró en una dinámica que implicaba nuevos valores que iban más allá de su realización artística: se volvió, principalmente, objeto de producción y, en segundo plano, obra de creación literaria. Debido a esta subordinación económica, el escritor de las novelas de folletín tenía como objetivo primordial el éxito mercantil del texto

---

<sup>23</sup> Umberto Eco, “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”, en *El superhombre de masas*, DeBolsillo, México, 2007, p. 38.

<sup>24</sup> Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 16.

<sup>25</sup> *Idem.*

y en nivel secundario su calidad artística. De este modo, economía y literatura entablaron nuevas relaciones de conexión e, incluso, de dependencia.

En esta naciente dimensión de producción social del siglo XIX, la literatura entró en una práctica de re-producción que, como apunta Benjamin respecto a la obra de arte en la modernidad, buscaba llenar una necesidad de satisfacción estética, meramente mundana, profana, masiva, ausente de aura. La masificación de la obra literaria, también anota Benjamin, se vuelve “un bien común”,<sup>26</sup> ya que la tecnología popularizó su creación, la hizo accesible a la comunidad, y le quitó su cualidad de obra única y excepcional como producto de una mente genial; lo que en un principio fue una necesidad de distribución, se convirtió en una condición de creación. Por ello, la reproductibilidad técnica de la novela de folletín, debido a su aparición mediante el periódico, se empalmó con la técnica de escritura del mismo texto. Benjamin señala que en el proceso de masificación de la escritura “la competencia literaria no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica”.<sup>27</sup>

La unión entre dos esferas tan disímiles como la economía y la literatura propició un cambio decisivo en la historia del arte: la obra artística dejó de ser un objeto ritual,<sup>28</sup> parasitario y se convirtió en un objeto de cambio, de cualidad reproducible: “la obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”.<sup>29</sup> La novela de folletín nació para ser un producto de venta, aspecto que de alguna manera forma parte de su función social, función que en

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 76.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> Así denomina Benjamin a la obra de arte en la antigüedad.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

muchos sentidos fue posible gracias al periódico, que constituía un medio de enlace entre creador y sociedad.

En el trayecto de conformación del modelo folletinesco, los escritores de folletín diseñaron una estrategia de escritura que fuera capaz de garantizar el éxito del texto, y esa innovación narrativa tuvo incidencia en la tradición literaria de la novela. Esta estrategia es lo verdaderamente auténtico que heredó el folletín a la novelística, dado que se volvió una técnica de escritura que después sería muchas veces imitada. Esta técnica nació en correspondencia con el desarrollo tecnológico, ese es su punto de origen, y con la ayuda de éste logró materializar en escritura un mundo ideológico, social, religioso, político que reinaban en el sujeto social, el cual estaba ávido de una satisfacción estética que sólo un arte de carácter democrático<sup>30</sup> podía brindar; y esa necesidad la satisfizo el folletín novelesco decimonónico. El lector decimonónico estaba interesado en la lectura de novelas al estilo del folletín, porque mediante la lectura de ese tipo de historias satisfacía no sólo su necesidad de entretenimiento y diversión,<sup>31</sup> como un momento de distracción en su vida cotidiana, sino que también permitía la liberación de emociones y sentimientos, como una especie de catarsis, que las aventuras y los personajes propiciaban; es decir, el lector en el fondo sentía la necesidad de explorar su sensibilidad y su fantasía, mediante el llanto, la risa, la conmoción, la ira y el miedo que las historias folletinescas lograban estimular en ellos. El lector buscaba el goce estético que la literatura le proporcionaba; para ellos, quizá

---

<sup>30</sup> No utilizo el concepto de arte democrático en el sentido marxista, sino en su sentido más literal: como un arte con distribución más equitativa, o por lo menos con mayor posibilidad de ser obtenido por la gran mayoría, es decir, menos elitista en su rigor y en su carácter estético y además con precios más accesibles, más “baratos”, pero sólo en apariencia, según Botrel señala, pues en realidad los precios no volvían más barato un libro, más bien lo vendían más caro, pero sí volvían más económica la compra de la “lectura semanal”, que era lo que realmente compraban los suscriptores del folletín (J. F. Botrel, “La novela por entregas...”, p. 117).

<sup>31</sup> En la actualidad, esta necesidad de diversión la satisfacen el cine, las series televisivas y las telenovelas.

sin saberlo y sin racionalizarlo, representaba la búsqueda de un deleite y de un sedante emocional, que no se encontraba en las circunstancias triviales de la vida diaria.

La novela de folletín es, en muchos sentidos, un fenómeno muy moderno, que desde su nacimiento está relacionado con las innovaciones, principalmente, las tecnológicas; por ejemplo, el progreso de la imprenta. La modernidad del folletín radica en que representa una nueva actitud hacia el mundo en el sentido de que constituye una nueva relación entre el hombre y su objeto, o como Benjamin explica, entre el hombre y su “sistema de aparatos”. El éxito de esta escritura artística se debe en gran medida al apoyo que le dieron las transformaciones industriales, sobre todo las de índole mecánica, que fueron el detonante de la creación de un nuevo método de difusión del que se benefició el folletín: la impresión masiva de los textos.

La prensa periódica fue, sin duda, el medio idóneo para la reproducción, ya que la imprenta repercutió sobre todo en la multiplicación de las impresiones. Se advierte así que el periódico fue, en primer lugar, un medio para difundir las novelas de manera más abarcadora en la sociedad. Debido a que los medios de prensa abrieron una veta en la distribución de la información, desde ese momento la sociedad tuvo al alcance los textos, y los únicos factores de limitación que intervenían era los recursos monetarios de cada individuo.

En segundo lugar, la importancia de la prensa como herramienta mercantil, pues, por lo general, los periódicos tenían un bajo costo, sobre todo en comparación con el precio del libro; la prensa era, además, un negocio muy redituable para los editores, a quienes les convenía la venta del producto “novela”. De acuerdo con Botrel, la venta en entregas que la producción en masa ofreció a los periódicos fue uno de los elementos que contribuyó al

éxito de este tipo de texto, ya que al volverlo económicamente más accesible propició que las ventas se dispararan, y que su necesidad en la sociedad se volviera más imperiosa.<sup>32</sup>

Por último, el carácter político que poseían los periódicos al ser presentados como medios de debate o de reflexión social. El perfil político del diario también era considerado un factor de venta. Este aspecto ya no se relaciona con lo tecnológico, pero sí con la importancia histórica de la prensa; por ello, merece tenerse en consideración, ya que, en muchos sentidos, este carácter se moldeó en los textos, volviéndose incluso uno de sus rasgos dominantes. Y, en efecto, la novela de folletín tiene como base una fundamentación política, impuesta por los mismos diarios como agentes de censura social. La novela de folletín adquirió una función social regulada por la apropiación política o moral que preservaba el buen uso del periódico.<sup>33</sup>

El objetivo de llegar a las masas respondía, igualmente, a un interés político: con la novela de folletín de cierta manera se tenía controlada a la sociedad, se le imponía una postura política, modelando las conciencias nacionales, o se desviaba su atención a asuntos que no tuvieran que ver con el verdadero problema social, es decir, que se le distraía, o simplemente la novela servía como un elemento de apaciguamiento. Benjamin Explica que: “esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales

---

<sup>32</sup> J. F. Botrel, “La novela por entregas...”, p. 118.

<sup>33</sup> Es difícil entender la producción de la novela popular, sobre todo en su manifestación periódica, sin tomar en cuenta que estas novelas nacieron en un contexto de debate político, donde los continuos enfrentamientos literarios, políticos, religiosos, ideológicos, entre creadores y gobernantes, o entre líderes morales y escritores, formaban parte del ambiente literario de la época. En España, *La Censura* y las leyes de libertad de imprenta, promulgadas por el gobierno, representaban el grupo opositor que vigilaba y controlaba la producción literaria. En México, este enfrentamiento no fue menos candente, pues se sabe que las luchas entre liberales y conservadores, expresadas en debates literarios y políticos, a través de la prensa o en las mismas novelas, fueron el marco histórico en el que nació la literatura de mediados del siglo XIX. Desde este punto de vista, es comprensible el hecho de que los novelistas tuvieran un carácter partidista, proselitista, doctrinario o didáctico, pues el momento les exigía adoptar una postura, en cierto modo de defensa, mediante la cual se enfrentaban al grupo contrario.



sicosis masivas [...] capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas”.<sup>34</sup>

Por tanto, la novela de folletín va más allá de una cuestión de mercado debido a que entra en el terreno del control social que los gobernantes y líderes sociales<sup>35</sup> podían emplear para vigilar la difusión de la cultura. Entretenimiento, distracción, apaciguamiento, enseñanza y consuelo intervienen en la construcción de la novela de folletín.

### 3. LA NOVELA DE FOLLETÍN O EL INCANSABLE MECANISMO DE PRODUCIR HISTORIAS: APUNTES PARA LA DEFINICIÓN DE UNA POSIBLE CATEGORÍA NARRATIVA

Es pertinente señalar, en este momento, una diferenciación entre novela por entregas y novela de folletín, tomando en cuenta que ambas formas, o denominaciones terminológicas, se mueven en un terreno de carácter ambiguo e impreciso, pero del cual espero extraer una definición operativa para mi trabajo, que es finalmente el objetivo de este repaso de la crítica.

En este apartado presentaré los caracteres estilísticos que definen la novela de folletín; trataré, en resumen, de abreviar todo lo dicho hasta ahora por la crítica, sosteniendo, al mismo tiempo, que los rasgos que se expondrán en seguida deben tomarse únicamente como generalidades o como pautas de comprensión, puesto que las estructuras novelescas de los textos periodísticos tendrán en cada autor, por consiguiente en cada uso, un personal funcionamiento narrativo, aunque sus mecanismos internos mantengan, de

---

<sup>34</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 87.

<sup>35</sup> La revista española *La Censura* fue durante el siglo XIX uno de los censores más destacados de la creación literaria. Esta revista inspeccionaba toda clase de textos, algunos con dictámenes aprobatorios y otros, la mayoría, con condenas y prohibiciones. La novela popular en su vertiente folletinesca y por entregas fue uno de los puntos de ataque y una de las creaciones artísticas más censuradas, pues para el grupo religioso a cargo de la revista estas novelas incitaban la perversión de costumbres y valores, ya que eran considerados textos subversivos que promovían el desorden moral y social (sobre este tema, *Vid.* L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX...*, especialmente, pp. 72-89; y I. Zavala, *Ideología y política...*, pp. 41-81).

cierto modo, un esquema reiterativo. Considero, por ello, que el trabajo que sigue a esta explicación del género es el estudio monográfico de cada una de las novelas pertenecientes a este formato novelesco, ya que así será posible identificar el contraste o diferenciación entre los distintos usos de la estructura folletinesca.

La sistematización de los géneros literarios es una problemática vasta y compleja; la misma ambigüedad de la forma novelística –que es el género en cuestión que me interesa–, así como sus procesos de construcción, hacen difícil una separación tajante y definitiva de sus diferentes realizaciones, dado que plantear una división genérica no se limita a diferenciar las obras por sus temas, por la época en que fueron escritas, por su estilo o extensión. Siguiendo la teoría de Todorov sobre la concepción de los géneros, es conveniente plantearse el hecho de que una obra pertenece a un determinado género en la medida en que es una codificación de las características discursivas propias del género en el que se incluye.<sup>36</sup> Estas propiedades discursivas remiten al procedimiento de escritura de un texto o a la forma en cómo son leídos. Con estos aspectos es posible señalar su particularidad como entidad narrativa o poética.

Ahora bien, la novela popular en su formato periodístico tiene dos denominaciones comunes: novela de folletín y novela por entregas. Las novelas de folletín y las novelas por entregas aparecieron en el siglo XIX en periódicos y revistas. Este nombre, en principio, expresa su método de publicación; por ello, ambos apelativos aluden a un aspecto material: la primera se refiere al folletín periodístico, que era la parte inferior de la hoja del periódico; la segunda, a la entrega, que consistía en un cuadernillo suelto que el periódico o

---

<sup>36</sup> Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 52.

la imprenta a cargo de la difusión de la novela empleaba para distribuir el material.<sup>37</sup> La filiación genérica de este tipo de novela no puede comprenderse únicamente por la distinción entre estas dos denominaciones, que en realidad son indeterminadas, ya que ambas exponen poco del contenido y de los elementos narrativos de los textos. Apunta Todorov que los géneros son instituciones, es decir, están establecidos como parámetros de construcción para autores y como “horizontes de expectativa” para lectores, quienes leen un texto, considerando que se amolda a un determinado sistema de escritura.<sup>38</sup>

El término novela de folletín parece, en primera instancia, una denominación más pertinente como subgénero narrativo de novela, debido a que escritores, lectores e incluso críticos llamaron folletinesca a este tipo de novela impresa en los periódicos, ya que al parecer esta novela respondía a un sistema genérico con características ya conocidas en su época, tanto por los autores como por los lectores, en función de que respondía a esa codificación de recursos. El mismo Romero Tobar –que en su valioso trabajo sobre este tema prefiere, por el contrario, emplear la denominación “novela popular” para referirse a estos textos–, considera que puede aceptarse “la denominación «novela de folletín» por ser ésta la comúnmente empleada por los escritores del XIX quienes, por otro lado, no buscaban con esta expresión la definición precisa de un nuevo concepto de teoría literaria,

---

<sup>37</sup> Sobre la distribución de los cuadernillos, *Vid.* Juan Ignacio Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, especialmente, capítulo III: “Lectores, libros, libreros”, Taurus, Madrid, 1976, pp. 35-57. Para obtener una descripción física más detallada del cuadernillo periodístico, *vid.* también J. F. Botrel “La novela por entregas...”. La distribución en fragmentos de la novela permitía a los lectores conseguir un libro, pues era práctica común encuadernar todos los cuadernillos al finalizar las entregas. Esta costumbre responde a la necesidad de alcanzar cierto *status*, señala Botrel, pues debido a los precios tan altos de los libros, el ciudadano promedio conseguía, gracias al folletín novelesco, objetos que estaban destinados a las clases sociales altas, obteniendo con esta adquisición cierta satisfacción cultural (J. F. Botrel, “La novela por entregas...”, p. 122).

<sup>38</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 53.

sino más bien la simple designación de un hecho marcado tanto por significaciones literarias como por manipulaciones de carácter ideológico y político”.<sup>39</sup>

En la historia de los términos “novela de folletín” y “novela por entregas” se demuestra que en un momento dado estas dos formas de publicación, en esencia distintas, llegaron a equipararse. La operación de deslinde entre ambas formas es necesaria para comprender no sólo la particularidad de cada forma, sino también para entender el proceso de escritura que tiene cada formato novelístico.

Romero Tobar escribe que en la España del siglo XIX “folletín equivale a “publicación en cuadernillos y por entregas” y también “sección fija de las publicaciones periódicas en la que preferentemente se editan capítulos de novelas o artículos de crítica general”.<sup>40</sup> En efecto, en la conciencia lingüística de los lectores y de los críticos la palabra “folletín” llegó a identificarse con la idea de una novela publicada en entregas que poseía un particular carácter emocional, una historia truculenta, con intrigas y aventuras; aunque, en un principio, el “folletín” era sólo una sección del periódico que publicaba artículos de crítica o información social, así como textos con temas culturales o políticos, es decir, escritos no literarios, pero también publicaba relatos seriados, entre los cuales se incluía la novela. Apunta, igualmente, Romero Tobar que la razón que pudo ocasionar que en un momento dado esa sección del periódico, que no era exclusivamente para la creación literaria, se concibiera como novelesca fue que la zona del periódico que se llamaba “folletín” ofrecía textos de pasatiempo, instrucción y diversión. Ahí, la novela fue

---

<sup>39</sup> L. Romero Tobar, “Forma y contenido en la novela popular: Ayguales de Izco”, *Prohemio*, núm. 1, 1972, p. 49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 47.

publicada con mucha recurrencia, a grado tal que llegó a hermanarse “folletín” con novela fragmentada.

Esta asimilación de novela, entendida como folletín, se divulgó ampliamente en España; por eso, cuando lectores o escritores discutían sobre los folletinistas franceses se estaban refiriendo, principalmente, a Sue, Dumas, Víctor Hugo, George Sand, entre otros. Zavala indica que: “Como los folletinistas franceses, los españoles explotaron la moda de la novela por entregas”.<sup>41</sup> La misma investigadora usa en esta cita términos distintos para describir un solo proceso creativo o para señalar un mismo tipo de escritor. Esta mezcla de apelativos y adjetivos ha proliferado en toda la crítica especializada sobre el tema, y en gran medida este empalme de nombres es lo que ha causado una gran confusión sobre la definición del género. En la crítica actual, de hecho, novela de folletín se toma como equivalente de novela por entregas, que en muchos sentidos lo es —aunque contradictoriamente se sigue llamando folletinistas a estos escritores, pese a que los estudiosos usan el término “novela por entregas” para identificar sus obras—; sin embargo, si la mayoría de los escritores y críticos identificaron esta construcción novelística como folletinesca es porque esta denominación ofrecía mayor claridad sobre el tipo de texto indicado, puesto que en términos vagos una novela por entregas es cualquiera que se ofrezca al público lector en fragmentos y folletinesca la que tenga como modelo de escritura a los escritores franceses del siglo XIX o a los escritores españoles, también de

---

<sup>41</sup> I. Zavala, *op. cit.*, p. 80.

mediados del siglo XIX,<sup>42</sup> es decir, que usen las mismas técnicas y estrategias narrativas de éstos, sin importar cuál haya sido el método de distribución del texto.

En España, la novela de folletín se adoptó con gran éxito, debido a que la mayoría de los escritores de la península se educaron leyendo novelas francesas e, incluso, inglesas.<sup>43</sup> El género folletinesco fue introducido en la península, primero, por las traducciones al español, preparadas, en muchos casos, por los propios escritores folletinistas,<sup>44</sup> y luego por el considerable grupo de escritores que se agregaron a la marea de publicaciones en folletín que estaba tan de moda. A mediados del siglo XIX sucedió un proceso semejante en México y América Latina; primero se leyeron escritores europeos en traducciones y luego comenzaron a proliferar las imitaciones en técnicas y, sobre todo, en el mismo mecanismo de publicación periódica.

Los escritores considerados folletinistas, además de participar en el mismo proceso de producción de los textos, compartían un formato de composición que se caracterizaba por presentar recursos y técnicas de escritura que se repetían en todos ellos, sin importar si algunos publicaban sus novelas en el folletín anexo al periódico o en el formato suelto de la entrega. De algún modo, el término “folletín” parecía ser entendido como un indicador del contenido de la novela, que aunque no se explica directamente en sí mismo, sí sugiere –en un sentido genérico– el entramado de historias y aventuras tipificadas;<sup>45</sup> por ello estos

---

<sup>42</sup> Manuel Fernández y González y Wenceslao Ayguals de Izco fueron dos escritores folletinistas de gran renombre y poderío editorial en España durante la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>43</sup> En México se leyó con profusión a los novelistas europeos, principalmente a los franceses, ingleses y españoles (*Vid.* Ignacio Manuel Altamirano, *Literatura nacional. revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. y pról. José Luis Martínez, Porrúa, México, 2002, especialmente t. 1, capítulo I “Revistas literarias de México (1821-1867)”); y, también, A. Sandoval, *Los novelistas sociales...*, principalmente, pp. 36-49).

<sup>44</sup> *Vid.* nota 46.

<sup>45</sup> La tipificación de estas aventuras novelescas se explica porque todas ellas tienen de trasfondo el mismo conjunto de valores colectivos, los cuales responden a ciertos principios de moral y a símbolos de separación

textos se entienden como folletinescos, así como a otras novelas se les llama históricas o detectivescas.

Siguiendo con el deslinde de términos, el apelativo novela por entregas parece más indeterminado y distante del contenido, debido a que el término “entregas” sólo indica un procedimiento de distribución, un método editorial de venta y no tanto el mecanismo de escritura, como sí parece referir el término “folletinesco”. Muchos autores decimonónicos, y algunos contemporáneos, encontraron provechoso publicar sus textos por entregas, quizá por razones de mercadotecnia, y no por eso deben ser considerados escritores folletinistas, ya que les falta el rasgo esencial del folletín que es su técnica de composición; en todo caso, emplearon el sistema editorial de publicación que en ninguna sentido imponía un rigor o una estructura narrativa, como sí lo requería el folletín,<sup>46</sup> el cual se puede encontrar incluso en autores que publicaron sus novelas en volumen completo, sin la demora que implicaba la entrega y que, sin embargo, se sirvieron del compendio de artificios propio de la construcción folletinesca.

La novela por entregas, es decir, una obra publicada en cuadernillos independientes, fue una verdadera apuesta editorial, pues el texto “se convierte en objeto único de la

---

e identificación que permeaban en la mentalidad popular y que, por su importancia y continuidad histórica, se consideraban relativos a un grupo social, debido a que correspondían y expresaban su forma de comprender el mundo.

<sup>46</sup> Durante el siglo XIX, y aun parte del XX, muchos autores publicaron sus textos por entregas y, en algunos casos, no se trataban de textos novelísticos, sino de cualquier otra clase de documento, como enciclopedias o crónicas, que aprovechaban los periódicos como medio de distribución, sin tener, en ningún sentido, la técnica del folletín; en el siglo XX continuó durante varias décadas esta práctica; un ejemplo de esto es el libro *La novela histórica* de Georg Lukács, que apareció por entregas en una revista rusa, entre 1936 y 1937, el volumen completo apareció hasta 1955 (Vid. Gerardo Bobadilla, “La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2002, p. 53. Remito a la tesis, ya que las páginas acerca de este asunto de Lukács, por cuestiones de paginación, no aparecieron en la versión en libro, que será, más adelante, la versión citada en este trabajo).

operación mercantil”.<sup>47</sup> Debido a que la novela se publicaba separada del periódico, de ella misma dependía el éxito o fracaso de este negocio; en cambio, el folletín tenía un público asegurado, pues los lectores del periódico, o de la revista, tenían la opción de leerlo o de desecharlo, pero la venta ya estaba garantizada, dado que el folletín iba incluido en el diario y la novela por entregas era una venta aparte que se sostenía en sí misma.<sup>48</sup>

Conviene aclarar que fue la novela por entregas la que en un principio tuvo que idear una serie de técnicas de narración que garantizaban el interés del lector; sin embargo, las técnicas que componían los textos y sus rasgos estereotipados propios fueron mejor entendidos como folletinescos, por razones de claridad léxica, es decir, que al parecer era más fácil decirle folletinescos a esas técnicas y a esos escritores que identificarlos como “por entregas”. Este aspecto no tiene nada que ver con la definición propia de cada texto, sino con la vida misma del habla y de la comprensión popular. Lo que importa subrayar, en todo caso, es que a pesar de las generalizaciones u orígenes confusos, la novela folletinesca en su momento de auge asumió características esquemáticas y estereotipos narrativos, y debido a que es imposible determinar si se usaron por primera vez en una novela por entregas o en una de folletín,<sup>49</sup> es conveniente sólo precisar que fueron, quizá, esta fórmula esquemática y estos estereotipos los que permiten explicar no sólo la asombrosa remodelación del género, sino el entendimiento que los lectores tenían sobre el tipo de texto que los empleaba. El mismo Juan Ignacio Ferreras, que tituló su libro más importante sobre este tema *La novela por entregas*, cae constantemente

---

<sup>47</sup> L. Romero Tobar, *op. cit.*, p. 56.

<sup>48</sup> L. Romero Tobar explica muy bien que la venta independiente de la novela era una apuesta económica para los editores (*vid., op. cit.*, especialmente, pp. 53-66).

<sup>49</sup> L. Romero Tobar indica que “resulta inseguro determinar si en España se publicaron primero novelas “por entregas” o “folletines” de periódicos” (*op. cit.*, p. 59).



en confusiones terminológicas. Pongo un ejemplo para que se vea esta mixtura de términos: “Efectivamente, lo que entendemos por novela folletinesca, es decir, la novela del dualismo moral o social, no surge como tal en sus primeros momentos: por el contrario, esta novela comienza a producirse o como novela histórica o como novela de costumbres”.<sup>50</sup> Al parecer, Ferreras entiende que la novela folletinesca es únicamente la del dualismo moral y social, que es justo la estructura melodramática que él ya había identificado como propia de la novela por entregas, pero que en esta cita parece atribuir sólo a la de folletín. También había aclarado que la novela por entregas surgió de la novela histórica, esta indicación es fundamental en su investigación, y en esta cita parece contradecirse al afirmar que sólo la novela de folletín deriva de estos dos tipos de novelas. Se advierte, en efecto, que la confusión de términos propicia imprecisiones y que incluso llega a negar la hipótesis central del trabajo de Ferreras, quien en un momento dado se permite afirmar que ambos términos remiten al mismo tipo de novela “esta liquidación del universo literario o novelesco indica el advenimiento de la paraliteratura, de la novela por entregas o folletinesca”.<sup>51</sup> Lo que se concluye de estas dos notas de Ferreras es que en el fondo no se puede separar la novela de folletín de la novela por entregas si nos atenemos exclusivamente a su nombre –que es indicador más que nada de un método de publicación–, si lo que se quiere es mostrar el contenido melodramático, la estructura del suspenso, los personajes tipo, los temas relativo al Bien y al Mal, la fragmentación como esencia de la escritura, entre otros rasgos, no importa si se les llama novela por entregas o folletinesca –como el mismo Ferreras termina por afirmar después de tantos equívocos y

---

<sup>50</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 122.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 123.

confusiones—, ya que se refieren al mismo texto, lo relevante es que el investigador tenga claro que es su perspectiva crítica la que brinda la diferencia. La separación de estas dos denominaciones debe ofrecerse si el texto no responde a un modelo narrativo en específico, entonces y tal vez sólo entonces, será necesario aclarar que un texto se publicó por entregas sin atender al modelo narrativo que esta novela implica o que es de folletín, en su esencia de escritura, aunque su publicación no fue fragmentada, sino en un libro completo.

Por todas estas razones, prefiero utilizar la denominación “novela de folletín”, pues considero que denota de manera más pertinente las connotaciones sentimentales, melodramáticas, truculentas, así como los estereotipos y estructuras reiterativas de esta novela periodística, porque permite identificar además este tipo de construcción como un modelo de escritura, una técnica de composición, y no solamente como un método de distribución, que es a lo que remite principalmente el apelativo novela por entregas. Por tanto, en mi trabajo será identificado como folletinesco aquel texto que contenga o que siga los parámetros del modelo de escritura del folletín, sin importar si el texto fue vendido en entregas o en un folletín anexo al diario, pues en realidad su método de venta no puede otorgarle nombre al texto si lo que en realidad se quiere es comprender su contenido creativo, ideológico, sentimental o su estrategia escritural.

La novela de folletín es, por tanto, un subgénero narrativo que nació en relación estrecha con su medio de difusión; por esta razón, su ritmo, su extensión, sus temas, su estructura y demás elementos compositivos, se establecieron en correspondencia con la exigencia material y comercial que el medio periodístico le impuso. Considero que estos elementos, es decir, estrategias y recursos escriturales, se establecieron como modelos de escritura, y en la medida en que son modelos pueden ser imitables y operativos, por

consiguiente, pueden heredarse como elementos de construcción novelística. A pesar de la aparente tecnicidad de este modelo, las estructuras narrativas que se emplean en el folletín son susceptibles de transformación, es decir, que no necesariamente se repiten de forma mecánica e idéntica en cada uso, sino que conviven con la variabilidad de las cuestiones extraliterarias que la rodean. Esta es parte de la hipótesis que planteo cuando propongo que Vicente Riva Palacio acudió a la estrategia escritural de la novela de folletín y que mi análisis deberá sostener y explicar en lo particular de su modelización.

### 3.1. TÉCNICAS Y ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA NOVELA DE FOLLETÍN

Un elemento fundamental que contribuyó al gran éxito de la novela de folletín fue la maestría con la que estableció una técnica de escritura, hasta cierto punto novedosa,<sup>52</sup> que fue capaz de resolver el problema de cómo construir una obra narrativa de gran consumo que despertara el interés y la curiosidad de las masas populares. Esta técnica ideada por los folletinistas está en estrecha relación con el medio de difusión, con los espacios físicos o con los cuadernillos establecidos que el periódico asignaba a los escritores, de tal manera que la organización del texto, así como el proceso de la narración, dependían de lo que el periódico exigía a los escritores para un espacio fijo. Este hecho indica que la propuesta narrativa de la novela de folletín no sólo se reduce al empleo de unas técnicas bien definidas, sino que también representa una transformación para la escritura misma de la

---

<sup>52</sup> Como se explicará más adelante, muchas de las técnicas utilizadas por la novela de folletín provienen de la novela caballeresca medieval; sin embargo, el folletín decimonónico reactualizó este modelo narrativo, en gran medida olvidado durante el siglo XVIII, y le añadió una nueva problemática social, una ideología de época, un horizonte temático novedoso y vigente en el siglo XIX, componentes con los que los escritores de este último siglo dieron, de cierto modo, nueva vida a una manera antigua de narrar.

novela, ya que el escritor folletinista tenía la necesidad de restringir su impulso escritural a las condiciones materiales de la distribución periódica. En última instancia, lo que se pone en juego es el método de escritura.

La técnica fundamental del folletín se resume en poder escribir historias hasta el infinito, es decir, hasta donde lo solicitaban los editores o hasta donde el público deseara leer sobre la misma serie de aventuras, sin que se perdiera el suspenso ni el interés, y sin importar si las relaciones entre los personajes y las acciones narradas carecieran de realidad o verosimilitud. Debido a este procedimiento narrativo, Umberto Eco describe la novela de folletín como “máquina de narrar”, y es sencillamente porque se trata de un mecanismo que permite poner una historia en curso infinitas veces, con la promesa de que todo regresará a la misma situación en que inició, al grado por supuesto de volverse insistente en esos giros de tramas que se repiten una y otra vez. Eco denomina esta composición “estructura sinusoidal” que se explica como “tensión, desenlace, nueva tensión, nuevo desenlace, etc., etc.”,<sup>53</sup> a lo sumo, sigue explicando Eco “la estructura sinusoidal es fruto de la acumulación de diversas intrigas”.<sup>54</sup> Esta técnica de escritura del folletín permitió la creación de un tipo de estructura narrativa muy propia de estos textos. Esta estructura base del folletín tiene sus referentes concretos en las novelas de Eugenio Sue, principalmente, y en las de Alejandro Dumas y Víctor Hugo, éstos representan la forma clásica de la novela de folletín. Las técnicas narrativas empleadas por estos escritores franceses fueron el modelo de escritura de los folletinistas españoles y, posteriormente, de los escritores de Hispanoamérica. El éxito de *Los misterios de París* (1842) y de *El judío errante* (1845) de

---

<sup>53</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 58.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 59.

Eugenio Sue, en Europa y en América, es innegable. En estas dos novelas se plantearon muchos de los recursos típicos del folletín; con ellas inició el ciclo de la novela popular decimonónica, en su variante periodística. Por esta razón, muchos de los rasgos y aspectos técnicos que ahora son atribuidos a la narrativa de tipo folletinesco —e, incluso, popular del siglo XIX— fueron extraídos de las novelas de Sue,<sup>55</sup> quien descubre el “código de las masas populares”, según opina Eco, y a quien por esto llama “vendedor de emociones”.<sup>56</sup>

La estructura principal de la novela de folletín es, de alguna manera, circular: intrigas que se resuelven, pero que dan paso a otras y éstas a su vez propician otras, de tal modo que hay un encadenamiento insistente de aventuras y de relaciones humanas que sólo terminan cuando se llega al desenlace final que, por supuesto, está obligado a presentar una resolución feliz en beneficio de los protagonistas, sin importar cuáles hayan sido sus conflictos. El final feliz es un requisito de la estructura, debido a que el estilo fundamental en el que se basa la novela de folletín se ajusta al modo melodramático; en este sentido, el

---

<sup>55</sup> Tras la aparición de la novela de Sue, la escritura de novelas con el título de “Misterios” se volvió una moda que muchos escritores españoles emplearon: *Los misterios de Barcelona* (1844), de José Nicasio Milá de la Rosa; *Los misterios de Madrid* (1844-1845), de Martínez Villergas; *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos. Novela histórico-social*, de Manuel Angelón (1858-1860); *Misterios de Filipinas. Novela original* (1859), de Antonio García del Canto; *Los misterios catalanes o El obrero de Barcelona. Novela de costumbres* (1862), de Rafael del Castillo, entre muchos otros que siguieron esta moda (Zavala, *Ideología y política...*, p. 92). En México esta moda también tuvo presencia: Edouard Rivière escribió *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* (1851); ese mismo año, José del Río publica *Misterios de San Cosme*; Vicente Quirarte anota que Guillermo Prieto, en coautoría con Ignacio Ramírez, pensaba escribir unos *Misterios de México*, proyecto que, por desgracia, nunca se realizó ( *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México*, Ediciones Cal y Arena, México, 2010, p. 61. Los datos de las novelas mexicanas, aquí mencionadas, también fueron obtenidos de este libro).

<sup>56</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 47. La totalidad de los críticos que estudian la novela de folletín reconoce esta influencia, entre ellos se cuentan los ya citados anteriormente, incluyendo a Antonio Gramsci en *Literatura y vida nacional...*, quien, aunque estudia la literatura italiana popular, también reconoce que el folletín italiano tiene sus fundamentos en la narrativa de Sue. Para el caso de España, *vid.*, por ejemplo, el artículo de Joaquín Marco “Los orígenes de la novela folletinesca en España...”, en el que el autor analiza la relación literaria entre Eugenio Sue y Ayguals de Izco. Para la novela mexicana, *vid.* A. Sandoval, *Los novelistas sociales...*, donde la autora explica la relación entre Sue y los novelistas José Rivera y Río, Pantaleón Tovar, Nicolás Pizarro y Juan Díaz Covarrubias.

final feliz reconcentra el clímax y la emoción hiperbólica, tan propia de esta estructura; además, este final está planeado como parte del efecto que el texto puede incitar en el lector, quien después de haber soportado intrigas, muertes, raptos, suicidios, y demás conflictos, necesita una especie de catarsis que elimine el estrés provocado por el remolino de tramas. Esta resolución a favor de los protagonistas, en palabras de Eco, sirve para “consolar al lector”,<sup>57</sup> auténtico autor, según Ferreras, de la novela de folletín.<sup>58</sup>

La necesidad de mantener viva la curiosidad del lector fue un elemento mediador<sup>59</sup> de la construcción de tramas del folletín, y esta es la razón por la que la estructura inicial, a veces sencilla, se complica y extiende lo más posible hasta formar novelas de varios volúmenes. La estructura responde en forma novedosa e imaginativa a una necesidad, también nueva, de leer un texto atractivo y emocionante que fuera capaz de proporcionar al lector deleite y un goce estético que implicara la satisfacción de la sensibilidad más básica del ser humano, esto es, el lector quería sentir emociones y sentimientos, así fuera en su expresión más cursi y artificiosa, y sólo las historias novelescas podían cumplirle este deseo, pues como bien explica Gómez Hermosilla: *“buscamos alguna cosa que ensanche más el corazón; apetecemos hechos más heroicos y brillantes, acaecimientos más variados y maravillosos, un orden de cosas más espléndido, una distribución más general y justa de recompensas y castigos que lo que estamos viendo; y no hallando estas cosas en las*

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 68. El consuelo es un requerimiento que debe propiciar la estructura narrativa del folletín, señala Eco, ya que se espera que el lector obtenga un efecto de la lectura, el cual debe ser, por lo general, positivo, pues “el libro hace saltar una serie de mecanismos gratificadores, el más completo y consolador de los cuales es el hecho de que todo siga en orden” (*Ibid.*, p. 70).

<sup>58</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 22.

<sup>59</sup> J. I. Ferreras considera que la novela por entregas está determinada por tres “estructuras mediadoras” que “median, influyen y a veces determinan la materialización; estructuras explicativas, porque descubiertas y descritas, explican el proceso mismo de la materialización”. Estos tres mediadores son: lector, autor y editor (*La novela por entregas...*, p. 19).

*historias verdaderas, recurrimos a las ficticias*”.<sup>60</sup> Por esta razón, la novela de folletín se sirvió de una particular invención imaginativa, que con el tiempo se volvió un modelo a seguir que perdió toda originalidad y se convirtió en una copia de esta construcción, aunque no se debe desdeñar el hecho de que esta novela supo resolver de manera extraordinaria una exigencia masiva de entretenimiento, asunto de no poco peso, porque incluso debía satisfacer las expectativas de grupos lectores de distintos niveles sociales,<sup>61</sup> tarea que hizo con gran éxito.

La novela de folletín se caracteriza por usar técnicas escriturales que son, de cierto modo, prácticas para la escritura vertiginosa de las aventuras. Una técnica típica de la novela de folletín es la extensión dramática, que consiste en “hinchar la trama”, como la describe Amorós.<sup>62</sup> Precisamente por acudir a la amplificación de aventuras, la novela de folletín cae en una redundancia esquematizada, en la cual no hay posibilidad de variación o de transgresión, ya que estas técnicas terminan siempre por construir una estructura única dada. Ferreras sostiene al respecto que:

Las novelas por entregas no pueden fácilmente clasificarse por grupos (delimitables, reducibles, etc.), ya que constituyen, todas ellas, y en principio, un solo grupo, una sola manera, un solo modo. Una novela por entregas es siempre esencialmente,

---

<sup>60</sup> José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1943, p. 365. Cursivas del autor.

<sup>61</sup> Botrel señala que la mayoría de los lectores de la novela de folletín eran “lectores que todavía están en la infancia de la lectura”, pues muchos de ellos estaban “recientemente alfabetizados”, y que la mayoría pertenecía a la ciudad, y sólo la minoría al campo, es decir, los lectores de las novelas fueron, principalmente, obreros urbanos, clase media y algunos campesinos (“La novela por entregas...”, p. 133).

<sup>62</sup> Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Ariel, Madrid, 1974, p. 132.

estructuralmente, idéntica a otra novela por entregas, sea la que fuere la visión del mundo y hasta el mérito literario del autor.<sup>63</sup>

También Jorge Rivera reconoce la uniformidad en la estructura de la novela de folletín, que responde a “un número limitado de funciones y en una combinación esquemática y previsible”.<sup>64</sup> Umberto Eco, igualmente, apunta que las condiciones de mercado intervienen en esta esquematización de la estructuración de la novela: “se establece una dialéctica entre demanda de mercado y estructura de la intriga, de suerte que en un determinado momento se saltan incluso ciertos requisitos fundamentales de la trama, que parecerían inviolables incluso para la novela de consumo”.<sup>65</sup> Para Joaquín Marco la esquematización de esta forma artística proviene de la problemática creativa de la literatura popular:

La posibilidad de innovar en las composiciones populares es mínima; de ahí las habituales repeticiones, tópicos, paralelismos. Los temas –y a su vez, los subtemas– permiten sólo variaciones en la estructura que resultan mínimas, pero el círculo se cierra sobre sí mismo. La posibilidad de descubrir fácilmente las fórmulas de composición de las obras populares, incluidas las novelas folletinescas, se debe a su gran rigidez, a su escasa imaginación compositiva. La válvula creadora se reduce casi siempre a la desorbitación de los efectos.<sup>66</sup>

Las novelas de folletín, además del modo de producción y distribución, compartían elementos estructurales y, también, algunos aspectos melodramáticos presentes en todas

---

<sup>63</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 247.

<sup>64</sup> J. B. Rivera, *El folletín y la novela popular...*, p. 23.

<sup>65</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 59.

<sup>66</sup> Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de Cordel)*, Taurus, Madrid, 1977, p. 49.



ellas. El sentimentalismo exacerbado, las grandes crisis personales o políticas, tan comunes en estas novelas, la aparición fortuita de accidentes, desastres naturales, muertes y demás incidentes catastróficos son parte de la estructura melodramática que tiene como base el folletín novelesco,<sup>67</sup> sobre todo en su vertiente de novela de aventuras.<sup>68</sup>

Del mismo modo que la amplificación, la repetición es otra técnica recurrente de la novela de folletín. Estas dos técnicas tienen funciones equivalentes, puesto que a ambas les corresponde agrandar la historia e implantar en la mente del lector un tipo de personaje; por ejemplo, la joven desvalida que sufre mil y una aventuras y que, despojada de sus riquezas o de sus derechos, debe enfrentar las intrigas del malvado, ayudada siempre por el héroe, que por lo general es su enamorado, quien debe luchar *ad nauseam* para salvar a la joven de la injusticia o de la deshonra hasta conseguir, finalmente, reparar el daño.

La ayuda mutua que se ofrecen ambas técnicas, la repetición y la amplificación, en la construcción de esta estructura, favorece la disposición de la trama, sin duda caracterizada por la redundancia. El autor de este tipo de novelas estaba subordinado a un editor y a un mercado que determinaban el transcurso y extensión de la historia; por tanto, fue necesario recurrir a técnicas como éstas; de tal modo que, por un lado, esta estructura narrativa mantenía la expectativa y el suspenso y, por otro, garantizaba una buena ganancia monetaria, ya que mientras más se prolongaba la historia y más se aplazaba la resolución del conflicto, más dinero ganaba el editor con su venta. En este tipo de recursos es donde

---

<sup>67</sup> Estas características se encuentran todavía en las fotonovelas, radionovelas o en las actuales telenovelas.

<sup>68</sup> Adriana Sandoval escribe sobre la estructura melodramática: “Este modo de ver, presentar y sentir las historias tiene su origen en el teatro melodramático, usualmente acompañado por música, como su nombre lo indica. En Francia se desarrolló poco después de la Revolución Francesa” (*Los novelistas sociales...*, p. 54).

mejor se percibe la relación estrecha que tenían la exigencia de mercado y la construcción textual de la historia folletinesca.

Los escritores de folletín recurrían constantemente a la amplificación de la trama, pero para mantener la intriga se apoyaban en técnicas que generaran suspenso. La construcción del suspenso se presentaba, con grandes niveles de intensidad, al final del capítulo para así asegurar el interés del lector en la continuación de la historia. Una técnica común que contribuye a la creación del suspenso, en este sentido, es la anticipación de acontecimientos, es decir, comentar con brevedad un acontecimiento futuro para despertar la curiosidad del lector; en otras ocasiones se dejaba el final un tanto abierto para que la escena estuviera inconclusa, y los lectores se quedaran en expectativa.

La estructura de la novela de folletín, pensada para su venta masiva, exigía esta continuidad de suspensos, puesto que basaba su éxito en la buena elaboración de estas cúspides de intensidad que se iban alternando a la largo de la trama, propiciando ansiedad en el lector, quien estaría deseoso de leer la continuación, lo que, sin duda, lo impulsaría a comprar la siguiente entrega. Por tanto, un buen escritor de folletín debía tener bien elaborada una estructura del suspenso a partir de estas técnicas de escrituras, tales como la amplificación, la repetición, la suspensión, la anticipación, la pausa dramática, etc.

Otra técnica útil para extender el argumento es la constante creación de nuevos personajes que el autor, en su afán de prolongar la historia y, al mismo tiempo, de entablar nuevas relaciones entre ellos, justificará creando lazos familiares o inventando supuestas enemistadas antiguas que se conectan con las complicaciones actuales de los protagonistas. Esta integración de nuevos personajes casi siempre se acompaña de la técnica de la

*analepsis*,<sup>69</sup> que propicia que el hilo narrativo se vea constantemente interrumpido por escenas anteriores, que al final resultan importantísimas para la reparación del conflicto. Umberto Eco reconoce, por ejemplo, que esta técnica es muy común en la novelística de Eugenio Sue.<sup>70</sup>

La aparición de nuevos personajes propició la utilización de otra técnica típica del folletín: el entrecruzamiento de historias. Romero Tobar explica que: “las ráfagas de tensión permiten todas las detenciones novelescas y extranovelescas (“excursos”) que quiera introducir el autor. Las detenciones de carácter narrativo corresponden a las historias ajenas al curso de la acción desencadenante de la prolongada tensión narrativa”.<sup>71</sup> La finalidad de las historias intercaladas es dejar algún episodio importante de la trama en pausa, con esta pausa el autor crea una vez más una intensidad dramática, un momento de suspenso, que permite conservar la intriga y, a la vez, demorar el desenlace. La acumulación de suspensos entrelazados parece, en este sentido, responder a una estructura ramificada, es decir, un suspenso principal, el de la historia central de la novela, y una serie

---

<sup>69</sup> El término *analepsis* es un procedimiento narrativo que describe los cambios de tiempo y espacio ocurridos en el relato. Estos juegos temporales persiguen un efecto dinámico e inusitado en el transcurso de la historia narrada, propiciando con esto intensidad y suspenso, pues ocasionan que el lector mantenga su interés en los vacíos creados por los cambios temporales, ya que la linealidad narrativa se ve dilatada por el retorno al pasado personal de un personaje. La novela de folletín acudió a este recurso para producir mayor espectacularidad y emoción en los lectores (Vid. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, París, 1972, capítulo I “Ordre”, pp. 77-121).

<sup>70</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 55. Manuel Payno, en su artículo “*Los misterios de París* por Eugenio Sue”, se queja de las constantes interrupciones en la historia y termina por concluir que la novela tiene fallas en la organización de la trama. Payno opina que: “Lo que sí incomoda verdaderamente es que el autor abandone durante muchos capítulos a Flor de María en situaciones bastantes comprometidas, y desespere al lector con esto, y nosotros, adoptando un poco más la regla de unidad de acción, de que carece la novela de que se trata, ya que hemos comenzado a hablar de Flor de María, diremos brevemente toda su historia” (En *Escritores literarios II*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, p. 557).

<sup>71</sup> L. Romero Tobar, *La novela popular española...*, p. 158.

de suspensos que se van integrando –o derivando– a ese hilo dramático y que aparecen y desaparecen con cierta rapidez.

Del mismo modo, la introducción de nuevos personajes propicia que se efectúe en el relato una simultaneidad narrativa, técnica muy útil para alternar escenarios, momentos históricos, relaciones amorosas o familiares. Con esta técnica también se pretendía generar suspenso en el lector, puesto que al mantener una historia sin solución, debido a la necesidad de regresar al pasado para la presentación de un nuevo personaje, el autor garantizaba que el lector se mantuviera en expectativa y deseo de conocer el final de la historia.<sup>72</sup>

La desaparición de personajes es otro recurso típico del folletín. El uso recurrente de este procedimiento hizo posible que se concibieran temas y situaciones que con el tiempo

---

<sup>72</sup> Muchas de las técnicas típicas de la novela de folletín no fueron invención de los escritores decimonónicos, pues gran parte de ellas o provenían de la literatura popular o, en otros casos, de la novela caballerescas medieval, la cual recurrió a mecanismos narrativos que ayudaban a construir la trama; por ejemplo la *amplificatio*, que Armando Durán explica como un recurso común en la novela caballerescas, la que por cierto, es una antigua técnica que proviene de los tratados de retórica y que, tanto en el folletín como en la novela medieval, sirve para extender la trama, aunque puede suceder que en el trayecto se pierda coherencia estructural o que se pierdan, también, los lazos de unión entre los personajes. De igual manera, la novela medieval acude al *entrelacement* que ayuda a que el lector, desorientado tal vez en el entramado de historias, pueda encontrar una coherencia estructural; este recurso, sigue explicando Durán, es “imprescindible para conservar la unidad y futuridad de la novela (Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Gredos, Madrid, 1973, p. 130). La novela folletinesca tiene un uso similar. La simultaneidad es otro recurso común a ambas novelas, las que, por cierto, tienen semejanza con las actuales técnicas cinematográficas, sobre todo en este tipo de recursos narrativos, en el que los personajes pueden estar actuando al mismo tiempo, pero en espacios diferentes, al final deben terminar por unirse todos los espacios y personajes para así concluir la circunstancia propuesta. Para los novelistas medievales la simultaneidad implicaba un juego temporal, en el que se refieren diversos episodios independientes, muchas veces, del hilo principal de la trama, pero que al final resultan unidos entre sí por algún elemento organizador. Durán ejemplifica muy bien este procedimiento en *El Amadís de Gaula*. Lo que importa destacar con esto son las herencias técnicas que el folletín heredó o retomó de la novela popular y de sus antecesoras medievales, pues si bien es cierto que en el folletín se manejaron con absoluta fluidez y abundancia, eso no implica que hayan sido plenamente originales, más bien que en la novela decimonónica se reactualizaron estas técnicas con algunos temas y problemáticas propias de este siglo, sobre todo después del siglo XVIII, que estuvo marcado por el silencio y por el estancamiento de la innovación novelística que la censura inquisitorial impuso a este género literario.

adoptarían un carácter folletinesco: secuestros, raptos, naufragios, destierros, desapariciones en la guerra, falsas muertes, abandonos, etc. El efecto narrativo que tenían estas aventuras era sumamente útil para la intriga y el misterio: la desaparición provocaba que durante varios capítulos los familiares, tales como padres, madres o muy comúnmente los amantes, se mantuvieran separados de sus seres queridos, mientras se dilataba el misterio también se incrementaba la curiosidad del lector. De esta manera, las técnicas propiciaron la creación de temas adecuados al modelo escritural, de modo que la configuración de la novela de folletín se fue constituyendo como en cadena, una estructura necesitó unas técnicas de escritura específicas y estas técnicas requirieron o proyectaron como consecuencia de su uso la elaboración de temas afines, tanto a la estructura como a la propia técnica. Por tanto, el modelo narrativo del folletín comprende una serie de estratos creativos que no se reducen sólo al procedimiento de escritura de los textos, pues, como ya mencioné antes, también involucra un nivel ideológico y social, así como uno educativo y político. En efecto, el modelo del folletín es abarcador y complejo, porque puede intervenir en los diferentes niveles del discurso.

### 3.2. LA ESTRUCTURA MELODRAMÁTICA DE LA NOVELA DE FOLLETÍN

El final es comúnmente feliz, y debe ser así porque responde a una visión de mundo que busca, en última instancia, mostrar que el Supremo Bien reina sobre el Mal, con todo el sentido moral y religioso que esta solución esconde detrás. Es así que, durante los últimos capítulos, el autor por norma se debe dedicar a narrar cómo se reencontraron los personajes amados, acudiendo a técnicas como la anagnórisis, los encuentros inesperados y

sorpresivos, las coincidencias inauditas, o por medio de algún elemento, como una carta que descubre el misterio, o por una conversación secreta que llega a oídos de uno de los conocidos del personaje extraviado; por ejemplo, una criada o un sirviente que escucha una conversación entre los malvados y que luego cuenta a su amo, que es el padre o el amante de la joven secuestrada. Lo relevante de estos enredos es que van apuntando a una visión de mundo en la que las buenas acciones deben ser recompensadas y los malos actos castigados; por esta razón, la resolución feliz forma parte de la ideología moral sustentada en la estructura melodramática de la novela de folletín.

El melodrama fue, durante mucho tiempo, la estructura base que adoptaron muchos textos, en un principio relativos sólo al teatro. La novela asumió también esta estructura melodramática a mediados del siglo XIX, ofreciendo una modelización de la escritura que incluía “the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good and final reward or virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety”.<sup>73</sup> El mismo Peter Brooks explica la estructura base que posee el melodrama, mediante la cual se expresa un mundo de oposiciones, luchas, reivindicaciones y sentidos metafóricos que:

We can note that we find there an intense emotional and ethical drama based on the manichaeistic struggle of good and evil, a world where what one lives for and by is seen in terms of, and as determined by, the most fundamental psychic relations and cosmic ethical forces. The polarization of good and evil works toward revealing

---

<sup>73</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, Clinton, 1976, pp. 11-12.

their presence and operation as real forces in the world. Their conflict suggests the need to recognize and confront evil, to combat and expel it, to purge the social order [...] this is what is most real in the universe. The spectacular enactments of melodrama seek constantly to express these forces and imperatives, to bring them to striking revelation, to impose their evidence.<sup>74</sup>

Las técnicas que apoyan el suspenso acuden a este tipo de circunstancias extravagantes, que van entrelazando personajes y peripecias, pero modeladas siempre por la visión de mundo acorde al melodrama que tiene como base la novela de folletín. Peter Brooks señala también que la estructura melodramática siempre está vinculada a una lucha por la salvación: “In the typical case, then, melodramatic structure moves from the presentation of virtue-as-innocence to the introduction of menace or obstacle, which places virtue in situation of extreme peril”.<sup>75</sup> Por tanto, la salvación de la virtud debe ser el móvil que guíe las acciones de los personajes hacia su liberación, ya que “the term *melodrama* most readily suggests an exciting and spectacular drama of persecuted innocence and virtue triumphant”.<sup>76</sup> Para Jorge Rivera, esta configuración estructural del melodrama es la representación de “un conflicto de reivindicación”:

*Malvado* usurpa los derechos de *Víctima*, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable, *Héroe* resuelve reivindicar derechos de *Víctima* e inicia su lucha contra *Malvado*. Luego de sucesivos enfrentamientos

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 26

consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del Bien.<sup>77</sup>

Juan Ignacio Ferreras denomina esta estructura como “tema de la reconquista”, que implica una serie de peripecias encadenadas que tiene como objetivo liberar al bueno de la maldad. Ferreras declara que toda novela de folletín “es siempre una novela de aventuras”,<sup>78</sup> que él explica del siguiente modo: “Llamo aventura a la estructura temática, al hilo argumental, al tema general de la novela; las peripecias pueden ser consideradas como los momentos o espacios por los que pasa este tema o esta aventura”,<sup>79</sup> y ya que en la novela de folletín la aventura lo es todo, en realidad, su verdadera estructura, concluye Ferreras, es la acción.

El universo narrativo creado por el folletín se basa en fuertes contrastes, esta técnica de oposiciones propició una estructura bien definida que puede tener como diferencia o variante los personajes tipo usados o las inclinaciones personales puestas en juego, pero no los conflictos planteados. Esta estructura dualista simboliza la lucha entre el Bien y el Mal, de modo que siempre se contraponen dos realidades, en donde “the metaphoric texture of the prose itself suggests polarization into moral absolutes”.<sup>80</sup> Ferreras es quien ha definido con mayor claridad este dualismo del folletín:

---

<sup>77</sup> J. B. Rivera, *El folletín y la novela popular...*, p. 22. Cursivas del autor.

<sup>78</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 253. La noción de novela de aventuras es otra característica común que tiene la novela medieval con la folletinesca, pues en ambas hay una abundancia, o sobreabundancia, de aventuras que, por lo que apunta Durán, en los dos tipos de novela la desproporcionada concatenación de aventuras produjo un exceso de acciones “cada vez más gratuitas y aburridas”, siempre en nombre de la expansión dramática, pues, al igual que la novela de folletín, la medieval permite la expansión ilimitada de la historia (A. Durán, *op. cit.*, p. 178). Esta crítica a la estructura de la novela medieval es, también, la crítica más frecuente que se hace a la novela folletinesca. Lo cierto es que estas semejanzas, así sean en aspectos negativos, permiten observar el desarrollo por el que ha pasado la construcción novelística y los usos que ha tenido en distintas épocas.

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 4.



El dualismo es imprescindible en toda novela popular, casi se podría decir que es imprescindible en toda suerte de creación literaria, ya que únicamente un gran esfuerzo de conceptualización puede superar el dualismo y en este caso, mundo conceptual, ya no nos encontraríamos en el plano de la representación, es decir, en el campo del arte y de la literatura.

Con este título intento describir ese tipo de novela que se organiza alrededor de un conflicto, obligatoriamente idealizado y esquematizado hasta el límite, entablado entre dos ideales, entre dos visiones de mundo.

[...] A partir de este falseado planteamiento todo equilibrio y todo realismo desaparecen como por encanto. Las novelas del dualismo, ya sean dualismos sociopolíticos o morales [...] son novelas partidistas, combatientes, injuriosas incluso; se trata de predicar la bondad, moral, política, social, de un elemento en detrimento del contrario.<sup>81</sup>

La estructura dualista elaborada en el folletín presenta dos mundos radicalmente diferenciados y contrapuestos, en un sentido maniqueo. Brooks indica que este dualismo proviene del melodrama, puesto que en él “the world is subsumed by an underlying manichaeism, and the narrative creates the excitement of its drama by putting us in touch with the conflict of good and evil played out under the surface of things”.<sup>82</sup> Este maniqueísmo ocasiona que toda complejidad humana se disipe, ya que la posibilidad de que existan contradicciones entre los hombres, o particularidades en cada individuo, se pierde en esta radical separación de sujetos y acciones; los personajes sólo pueden pertenecer a una clasificación: o son buenos o son malos. Por ello, este tipo de novela no puede exponer la profundidad psicológica del ser humano, ni siquiera una evolución interna o espiritual del

---

<sup>81</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 270.

<sup>82</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 4.

héroe, como sí sucede en la novela tradicional, de acuerdo con la teoría de Lukács.<sup>83</sup> La novela de folletín propone una visión simplista de la condición humana, carente de variantes o de matices, y en ese sentido es inverosímil, porque propone una separación irreal e, incluso, idealizada del ser humano. La falta de profundidad psicológica de los personajes está en estrecha relación con esta estructura melodramática, porque “there is no “psychology” in melodrama in this sense; the characters have no interior depth, there is no psychological conflict”.<sup>84</sup>

La gran mayoría de los autores folletinescos eran considerados simples técnicos, especialistas en la escritura, su habilidad estaba en la realización verbal, pero no en la comprensión social, porque la aparente conciencia que proponen estos textos no es una reflexión auténtica de las problemáticas de la sociedad del siglo XIX, sino una conciencia vacía y restrictiva de la actuación humana. Esta es una de las críticas más frecuentes que se hizo a los folletinistas españoles. Para los censores, y también para muchos críticos,<sup>85</sup> la actitud acrítica del autor folletinista dio lugar a una literatura de satisfacción inmediata que hablaba al lector de cosas que le agradaban, pero que en ningún sentido les ofrecía la posibilidad de comprender la situación real de su vida social. Por eso, muchas de las historias contadas por los folletinistas se volvieron sólo estructuras vacías que relataban siempre lo mismo, aunque algunas de ellas tenían algún sustento histórico o documental.

---

<sup>83</sup> El desarrollo emocional y la evolución psicológica son dos de los aspectos del héroe que encuentran en la novela moderna. Para una explicación más amplia sobre este tema, *Vid.* Georg Lukács, *Teoría de la novela. El alma y sus formas*, trad. Jasmin Reuter, Grijalbo, México, 1979.

<sup>84</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 35.

<sup>85</sup> Ferreras es uno de los críticos que señala que una gran cantidad de folletinistas españoles sólo escribían por razones mercantiles y no por convicciones ideológicas.

Este problema radica no en la construcción del texto, que sin duda ofrece muchas dimensiones narrativas de estimable empleo, sino en la intención superflua que escondía de fondo: la venta. La mayoría de los autores del folletín español<sup>86</sup> no tomaron verdadera conciencia del conflicto social que reinaba en su momento, sólo reprodujeron un conjunto de categorías dadas, algunas sin fundamento cercano a los problemas cotidianos; tal vez un solo atisbo de un problema real, explorado en su verdadera dimensión, sin categorías o caracteres humanos trazados de antemano por la sociedad, hubiera dado a la novela española de folletín mayor espesor, como sí sucedió con la gran novela francesa del siglo XIX.<sup>87</sup>

La estructura dualista también propicia que el mundo de la novela de folletín tenga un carácter sentimental. El contenido sentimentaloides o cursi forma parte de esta técnica de contrastes que busca provocar un efecto en el público, precisamente porque la novela de folletín es una novela de efectos. Llevar al máximo el dramatismo, mediante la lucha de buenos contra malos, es un recurso para la espectacularidad del folletín, porque lo que se pretende es jugar con la emoción, la sorpresa, la ira o con la alegría del lector al presenciar los acontecimientos narrados. Los sentimientos del lector parecen haber sido el aspecto que más importaba manipular. Por ello, Eco llama a la novela de folletín “Máquina saca-

---

<sup>86</sup> Hay excepciones, sin embargo, los pocos autores que querían explorar los problemas sociales se quedaron en una investigación superficial, plana, sin atisbos inmediatos, con generalidades, sin condiciones o conflictos que dieran una respuesta más acertada de los problemas.

<sup>87</sup> En México los escritores decimonónicos que publicaban en folletín no se conformaron con usar las estrategias folletinescas, relativas sólo a la aventura, sino que su objetivo iba más allá del mero entretenimiento popular: la literatura tenía la finalidad de instruir y deleitar, pero siempre anteponiendo el ideal de creación de una novela plenamente mexicana que tuviera el colorido local, la historia nacional, así como los conflictos e inclinaciones políticas y culturales de la naciente República (*Vid.* I. M. Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *La literatura nacional...*, especialmente los dos primeros apartados de este capítulo).

lágrimas”,<sup>88</sup> porque responde a arquetipos que de un modo u otro pertenecen a la sensibilidad popular decimonónica e incluso contemporánea, pero que a partir del siglo XX se comenzaron a representar por otros medios; por ejemplo, la telenovela, que se ha popularizado actualmente en la sociedad.

La novela de folletín fue, así, una construcción narrativa que cimentó sus postulados en la reacción que el lector podía tener al leer el texto, y semejante actitud sólo se explica por el hecho de que los autores folletinistas –o editores, pues según Ferreras eran ellos los que realmente elegían los temas de las novelas–<sup>89</sup> encontraron la clave para conquistar al gran público, manifestando con este descubrimiento la relación e influencia mutua que se establece entre técnica narrativa y expectativa lectora.

### 3.3. LOS CLÁSICOS PERSONAJES FOLLETINESCOS

El carácter moralizante y dualista del folletín intervino en la estructura misma de la obra, pero también en la caracterización de los personajes, los cuales están compuestos por atributos que responden a la visión dual del mundo o a caracteres morales e ideológicos, que conciernen a la tendencia ideológica en la que se inscribe la novela. Comenta Ferreras

---

<sup>88</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 37.

<sup>89</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 22. Para Ferreras, el autor de la novela de folletín es una mediación secundaria en la elaboración del texto, pues, señala, la intervención del editor era mucho más determinante, ya que los temas, las ideas a desarrollar, el título, incluso el ritmo y la extensión de la trama eran supervisados o elegidos por él, quien conocía, realmente, el gusto del público y, como es natural, buscaba complacerlo con un trabajo literario que tuviera, al mismo tiempo, motivaciones literarias y económicas. Cuando Ferreras estudia al editor del folletín se refiere exclusivamente al editor español, que al parecer era el todopoderoso en el mundo novelesco del folletín en España. Los escritores españoles estaban subordinados a las órdenes del editor, aunque también hubo excepciones, pues es bien conocido que Ayguals de Izo fue, al mismo tiempo, autor y editor, lo mismo que Fernández y González, logrando ambos un éxito mayor que el resto de los folletinistas de su época. En el caso del folletín mexicano está por probarse si el autor tenía mayor incidencia que el editor.

que los atributos morales de los personajes permiten delimitarlos, ya sea como buenos o como malos, las dos únicas opciones posibles que ofrece la novela de folletín. A su vez, Peter Brooks también considera que los personajes asumen roles que esconden una moral o un sentido metafórico, dado que “they assume primary psychic roles, father, mother, child, and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements”.<sup>90</sup>

El personaje principal de la novela de folletín es el héroe, que tiene como espejo de sí mismo a su enamorada. Ambos personifican los mismos valores: “castidad, humildad, espíritu de sacrificio y, desde luego, hermosura”.<sup>91</sup> Ferreras explica que la novela por entregas presenta necesariamente “héroe y antihéroe” y que ambos son “ideas-hombres que se enfrentan a lo largo de la novela”<sup>92</sup>. En efecto, la novela clásica de folletín pone en oposición a las virtudes del héroe, el carácter negativo del antihéroe, que representa “el universo hostil y que también se encuentra completamente idealizado”,<sup>93</sup> y cuyos rasgos físicos se determinan por su maldad. Lo moral se manifiesta en el aspecto físico, rasgo muy distintivo de esta creación novelesca.

De la misma manera, el personaje femenino, la heroína, aparece siempre joven y hermosa, en contraste con la antagonista, que también puede ser bella en muchos casos —característica física empleada por los románticos y que los folletinistas todavía conservan—, aunque suele estar caracterizada por la fealdad. La preservación de la belleza y de la virtud son dos de los grandes retos de los héroes folletinescos. Las venganzas en el

---

<sup>90</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 4.

<sup>91</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 257.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Idem.*

plano físico responden a esta dinámica de destrucción de apariencias, que simboliza la destrucción del plano moral: cegueras, accidentes, mutilaciones, o simplemente con el castigo de la vejez, que es la edad que con mayor frecuencia se les atribuye a los enemigos del héroe y de la heroína.

Estos dos personajes obligatorios, héroe y heroína, corresponden a un bando ideológico o moral, según sus atributos, lo mismo que sus enemigos representan la tendencia opuesta. La multiplicación de personajes siempre va en esta línea: buenos o malos, amigos del bueno o aliados del enemigo. Todos los personajes funcionan por contraste: la joven buena y virtuosa contra la joven corrupta y malvada; el héroe frente al hombre perverso. Como Pilar Aparici e Isabel Gimeno señalan, los personajes folletinescos “son planos, sin evolución, sin profundidad psicológica”.<sup>94</sup> Esta estaticidad en sus rasgos se debe a que en la novela de folletín todos los aspectos de profundidad humana o de conflictos internos están llevados al máximo de simplicidad. Se puede decir que todo parece responder a la visión esquemática y llana que Ferreras señaló muy atinadamente como modelo de escritura de la novela dualista, que en realidad es la estructura base de la gran mayoría de las novelas de folletín. Esta esquematización abarca varios niveles de la construcción narrativa, desde elementos estructurales hasta los atributos físicos y morales de los personajes.

Los nombres de los personajes son afines a sus cualidades. Ayguals de Izco, maestro del dualismo moral en España, utiliza en sus obras nombres tales como Marquesa de Turbias-Aguas o Marqués de Casa Cresta, frente a la serie de nombres buenos, tales

---

<sup>94</sup> Pilar Aparici e Isabel Gimeno, “Prólogo”, en *Literatura menor del siglo XIX. Una Antología de la novela de folletín I*, Anthropos, Barcelona, 1996, p. xxx.

como María –que proviene de la tradición religiosa, expuesta por primera vez en *Los misterios de París* de Eugenio Sue en su famosa protagonista Flor de María, alusión directa a la virgen–, Marquesa de Bellaflor, Baronesa del Lago. La descripción de los personajes buenos y de los malos acentúa la oposición, que se indica desde el nombre que le asigna el autor. En el nombre de los personajes folletinescos se expresan los móviles morales que los harán actuar de tal o cual manera. Por esta razón, los nombres son emblemáticos, debido a que representan la Virtud o la Maldad; las mujeres, por ello, en asociación con sus atributos espirituales–o morales–, suelen llamarse María, Dolores, Esperanza, Piedad, Clemencia.

La heroína de la novela de folletín es posiblemente uno de los grandes personajes que consiguió esta construcción narrativa.<sup>95</sup> Mediante ésta se construyó un arquetipo literario que guarda detrás un ideal femenino. El concepto sobre la mujer, aunque simplificado y, por lo general, limitado a una serie fija de atributos, responde en cada heroína a la ideología del autor, a la mirada con que cada autor se ocupa del concepto de mujer. Para unos, la mujer es la defensora de un sistema conservador, tradicional;<sup>96</sup> para otros, es la representación familiar de un sistema equitativo, de amor y de fraternidad;<sup>97</sup> algunos más la consideran un ser desvalido, indefenso, incapaz de acción valerosa, ésta

---

<sup>95</sup> En la novela romántica, y todavía en la de folletín, las mujeres ocupan un lugar importante en muchas de sus historias. Lo que resulta destacable es que en el folletín se llevó al extremo la participación de las mujeres al grado de volverse ellas solas no sólo el personaje central, sino el estereotipo de la heroína folletinesca. Por esta razón, era muy común titular las obras con el nombre de la protagonista, pues la historia tenía como eje la vida de ésta. La mujer era el motivo para la venganza, la lujuria, la castidad, el amor, el honor, la justicia, y muchos otros temas propios de esta narrativa periodística. Además, su caracterización llegó a responder a rasgos ya establecidos por los autores folletinistas que incitaban un proceso de identificación entre los lectores, en su mayoría mujeres, y los personajes femeninos de las novelas.

<sup>96</sup> Piénsese en los personajes de Pilar de Sinué o posteriormente en las heroínas de Fernán Caballero.

<sup>97</sup> Típico personaje de Ayguales de Izco y, en realidad, de la mayoría de los folletinistas.

última es posiblemente la visión más paternalista de la mujer y, la más frecuente, además, en la novela de folletín.<sup>98</sup>

Además, la heroína, por lo común, aparece descrita con tópicos representativos del folletín, repetidos una y otra vez. En primer lugar debe ser joven. Romero Tobar señala que “la edad sirve también como elemento definidor. Las protagonistas femeninas suelen ser jóvenes de 15 años”,<sup>99</sup> o muy comúnmente de dieciséis años. La heroína es, también, el prototipo de la belleza física, que en su caso se complementa con la virtud, representada en el plano físico y espiritual. Baste como ejemplo un personaje de Ayguals de Izco que resume la personalidad de la heroína folletinesca. Ayguals de Izco escribe sobre Clotilde, joven indefensa que fue sometida por sus ambiciosos padres a un matrimonio de edad desigual, que: “Clotilde, tan virtuosa y bella, sufría con resignación su inmerecida suerte”.<sup>100</sup> Siempre bella, siempre virtuosa, siempre resignada y sufrida, así es el personaje femenino del folletín, el cual se muestra, además, incapaz de acción violenta o de rebeldía, más bien aparece bendecida por la castidad y por el amor puro e ingenuo. La pureza y la decencia de la protagonista la oponen a la lujuria y la liviandad moral de la antagonista; lo mismo que su resignación y sometimiento la oponen al poco conformismo, a la falta de obediencia y fidelidad que caracterizan a la villana.

---

<sup>98</sup> Para una exploración más amplia sobre la representación de la mujer en la literatura romántica, *vid. Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, de Susan Kirkpatrick. Uno de los puntos a tomar en cuenta de su estudio es la explicación que ofrece de la visión de la mujer en el proyecto liberal, pues ahí la estudiosa examina cuál fue la representación femenina en el texto y la contraposición con la situación real, sobre todo en este sistema ideológico de herencia francesa, y sansimoniano en sus orígenes, que proponía la liberación en todos sus ángulos y, en contraste, limitaba a la mujer al ámbito doméstico y a cuestiones matrimoniales: “Con la excepción de pequeños grupos, no hubo ningún propósito serio de extender las ventajas económicas y políticas del programa liberal a las mujeres, cuya liberación se entendía sencillamente como liberación del harén matrimonial” (*Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 59).

<sup>99</sup> L. Romero Tobar, *La novela popular española...*, p. 125.

<sup>100</sup> W. Ayguals de Izco, *La marquesa de Bellaflor, en Literatura menor del siglo XIX...*, p. 81.



Del mismo modo, en cuanto responde a una tipicidad en los rasgos del personaje, la heroína suele ser una joven huérfana y pobre, una mujer desprotegida, expuesta a las maldades del enemigo, vulnerable a las calumnias, a las desventuras, al sufrimiento y a la desgracia, pero que al final será recompensada con el amor y la justicia, que son los dos móviles de vida de los héroes folletinescos.

Hay, sin embargo, heroínas que tienen un origen noble, aunque no siempre explícito. Aparici y Gimeno apuntan que “la heroína de origen misterioso es un personaje muy utilizado en la novela por entregas y va unido al tema de la orfandad”.<sup>101</sup> El ejemplo prototipo de esto es Flor de María, protagonista de *Los misterios de París*, que de ser una joven huérfana y desventurada, por culpa de los malvados que la espían y dañan, descubre casi al final de la novela el enigma de su existencia: que es hija del príncipe Rodolfo, su salvador.

El concepto de divinidad y los criterios religiosos que tiene como base el folletín también intervienen en la configuración de los personajes. La concepción de la mujer como símbolo de pureza, castidad, humildad y sacrificio, deriva de valores cristianos, algunos de ellos pertenecientes al conservadurismo, que al igual que la ideología liberal, dominó en gran parte de los folletinistas españoles. Mediante los criterios religiosos, los escritores concibieron un ideal femenino acorde a los valores que la Iglesia y los Mandamientos bíblicos ordenaban a la sociedad, de ahí que muchos autores igualaran a la mujer con personajes divinos como santos, mártires, vírgenes, ángeles; este último es posiblemente de los más populares, presente en muchos títulos de novelas, uno de los más conocidos es *El*

---

<sup>101</sup> P. Aparici e I. Gimeno, “Prólogo”, en *Literatura menor del siglo XIX...*, p. xxxiii.

*ángel del hogar*,<sup>102</sup> de Pilar de Sinués, obra considerada como ejemplo y modelo para las mujeres lectoras, ya que defendía los valores familiares, la educación de la mujer, el papel y la función moral de ésta en el hogar y en la sociedad.<sup>103</sup>

Un personaje femenino característico de la novela de folletín es el de la madre. Las acciones buenas o malas de los personajes dependen de la educación que les haya dado su madre, del amor que les haya profesado o del maltrato a que los haya sometido. Este personaje tomó fuerza durante los años cuarenta del siglo XIX, en la península española, pues como señalan Aparici y Gimeno:

Es un personaje sin gran tradición literaria en España (recuérdese que es la gran ausente en el teatro del XVII, excepto en Tirso), pero que resulta fundamental en la novela decimonónica desde el folletín al Realismo y al Naturalismo (podemos recordar el papel fundamental de las madres en las novelas de Galdós o de Pereda y los problemas que sufre la Ana Ozores de Clarín, por la falta de madre o por su maternidad frustrada). Muchos de estos aspectos del Realismo son herencia directa de los folletinistas.<sup>104</sup>

La caracterización de la madre también responde a la visión dualista de la narrativa folletinesca: las madres buenas y las madres malas abundan en estas novelas. Las buenas madres tienen un espíritu de sacrificio, bondad y abnegación que las engrandece frente a sus hijos; las malas madres, por el contrario, abandonan a sus hijos o si viven con ellos los

---

<sup>102</sup> Justo Sierra escribió únicamente una novela, inconclusa por cierto, que recuerda el título de este texto de Pilar de Sinués; la novela se llama *El ángel del porvenir* (1869), que trata también de la función de la mujer en el hogar y en la vida social.

<sup>103</sup> Para una explicación más amplia de la intención moralizante de Pilar de Sinués, *Vid.* P. Aparici e I. Gimeno, “Prólogo”, en *Literatura menor del siglo XIX...*

<sup>104</sup> P. Aparici e I. Gimeno, “prólogo”, *Literatura menor del siglo XIX...*, p. xxxiv.

desprecian o maltratan, subordinándolos a su ambición o a su egoísmo, actitud que se presenta más hostil en el trato a sus hijas. Estos “malos roles”, por parte de la madre, también se presentan en el padre, que generalmente aparece como el gran patriarca que domina el ambiente familiar. Y, en efecto, la novela de folletín elabora un universo patriarcal muy fijo, severo, totalitario en muchos casos; si es éste el escenario familiar, muchas veces se equilibra con el papel de la madre buena, que ayuda a soportar el dolor frente a la exigencia del padre que atenta contra los miembros de la casa, incluida ella misma, por supuesto.

Respecto a esto, conviene destacar que el núcleo familiar es uno de los escenarios predilectos de las novelas de folletín, que proliferan en relaciones padres-hijos o hermanos-hermanas. Las relaciones de familia —y en ellas matrimonios, educación, funciones sociales, obligaciones religiosas, respeto, obediencia, etc.—, eran buenas fuentes temáticas que aprovechó la narrativa folletinesca. En estos textos se hablaba de la familia porque muy probablemente los escritores y editores sabían que las familias pequeño burguesas y proletarias leerían estos textos. Botrel asegura que los editores y los autores folletinistas conocían muy bien al público lector; por tanto, no es extraño que como en el resto de la construcción de la novela de folletín, los personajes y los temas que derivan de sus acciones, estuvieran planeados para que el lector se identificara con ellos.<sup>105</sup> La selección de temas relativos a la familia también responde a la función pedagógica de la novela de folletín, que buscaba enseñar normas, costumbres y buenos hábitos a la sociedad lectora.

Otro personaje también representativo del folletín es el del clérigo. Si la novela tenía una tendencia anticlerical, por demás común en esta narrativa, el antihéroe estaba

---

<sup>105</sup> Vid. J. F. Botrel, “La novela por entregas...”, pp. 119-123 y pp. 133-134.

representado por el religioso, ya sea sacerdote, jesuita, obispo o cualquier otro hombre de iglesia. Ayguals de Izco tiene muchos personajes que coinciden con esta línea temática: clérigos nobles, pero corruptos y ambiciosos, que abusan de su poder frente al pueblo. La visión anticlerical de la novela de folletín y la caracterización de los religiosos como hombres malvados son dos de los elementos que conservan los novelistas realistas; por ejemplo Pérez Galdós.<sup>106</sup> Esta tendencia anticlerical se percibe, sobre todo, en autores de ideología liberal, quienes, movidos por el interés de relatar los aspectos negativos de la Iglesia, utilizaron una gama variada de corrupciones y trastornos sociales ocasionados por la Iglesia católica, que era la que dominaba el ambiente religioso del siglo XIX europeo; por ello, muchas novelas folletinescas se ubican en los siglos XVI o XVII, donde el principal enemigo de la sociedad era la Inquisición, que representaba un obstáculo social para el progreso y el mejoramiento nacional.

Además de este frenesí por el pasado, que se presentó en muchas novelas históricas y periodísticas, los autores del folletín se dedicaron a la historia contemporánea, que ofrecía tantos temas de crítica social. En esta línea temática se localiza, por ejemplo, la obra de Manuel Fernández y González, que inició con novela histórica de tiempos antiguos (siglos XVII, XVIII), una novela mucho más tradicional, apunta Ferreras,<sup>107</sup> y luego se dedicó a relatar conflictos sociales más inmediatos, momento en el que prosperó, precisamente con él, la novela histórica de aventuras, una de las grandes estructuras temáticas de la narrativa

---

<sup>106</sup> Este tema fue desarrollado por Iris Zavala en *Ideología y política...* y, también, por P. Aparici e I. Gimeno en "Prólogo", *Literatura menor del siglo XIX*.

<sup>107</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 266.

folletinesca, que de acuerdo a Ferreras se desarrolló por los años de 1860,<sup>108</sup> y que propició la creación de un esquema narrativo muy fructífero.

El mecanismo de creación de la novela histórica de aventuras suministró los elementos suficientes para la invención de un personaje esencial del folletín: el buen bandido, o como generalmente lo llaman los críticos, el Superhombre folletinesco. Antonio Gramsci señala que el folletín prefiguró al superhombre de Nietzsche, aunque puntualiza que en esta forma novelística es apenas un antecedente muy remoto del personaje ideado por el filósofo alemán.<sup>109</sup> Fue Umberto Eco quien proporcionó la descripción más detallada de este personaje, pues Eco, interesado en la tipicidad de las formas novelescas de la cultura de masas, lo identificó como “juez y justiciero, benefactor y reformador al margen de las leyes”.<sup>110</sup> En conjunto con su atractivo como aventurero, el superhombre es un requisito de la estructura propiciadora del consuelo, que sustenta el ideal consolador del folletín, dado que “el superhombre es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolador; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor”.<sup>111</sup>

A este superhombre se le atribuyen valores éticos y morales, además de sorprendente astucia y valentía; por eso, el superhombre aparece como un ideal de hombre valeroso y esforzado, que busca vengar a los desventurados, tal como sucede con el príncipe Rodolfo, en *Los misterios de París*, o con el protagonista de *El Conde de Montecristo* de Dumas. El superhombre, además, es un personaje necesario para que los

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> A. Gramsci, *Literatura y vida nacional...*, p. 142.

<sup>110</sup> U. Eco, “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”..., p. 56.

<sup>111</sup> *Idem.*

demás personajes –y en cierta medida también el lector–, tengan la sensación de que alguien estará siempre ahí para ayudarlos, como un superhéroe. La venganza, el asesinato de los malvados y los castigos al enemigo sólo podían provenir del superhombre, a quien jamás se le reprochó su identidad fuera de la ley, ni sus acciones fueron juzgadas como provenientes de un bandido, sino que fueron vistas como las aventuras de un defensor del pueblo. Sobre esta dosis de protección que ofrece el folletín –que responde, al mismo tiempo, a las intencionalidades profundas que propugna la literatura popular dentro de la que se localiza esta novela periodística–, Gramsci advierte que se debe a que:

La novela por entregas sustituye –y favorece a un tiempo– las fantasías del hombre del pueblo; supone un auténtico soñar con los ojos abiertos [...] en tal caso, cabe decir que en el pueblo las fantasías dependen del “complejo de inferioridad” –social– que determina la realización de largas fantasías en torno a la idea de venganza, de castigo de los culpables de las desgracias soportadas, etc.<sup>112</sup>

Una vez más, la novela de folletín ofreció al pueblo un consuelo: le ofreció la idea de un hombre, que ataviado con disfraces y haciendo uso de estrategias poco convencionales, podía liberar de la opresión a la gente pobre e indefensa, podía castigar a los malos y reivindicar al inocente, pero todo esto desde una posición personal, revelando así la ineficiencia de la justicia social, que no solucionaba ni conocía los verdaderos problemas que acosaban el pueblo. Este superhombre podía ser un bandido, un truhán, un bandolero, pero ante todo era un aliado fiel del pueblo; o podía ser un noble disfrazado, como el príncipe Rodolfo, quien gracias a sus medios económicos podía remediar las pobreza

---

<sup>112</sup> A. Gramsci, *op. cit.*, p. 108.

injusticias y reconstruir el orden necesario para el bienestar de la sociedad. Esa exigencia del orden restaurado es uno de los atributos consoladores que los lectores encontraron en esta construcción novelesca.

Pese a este beneficio consolador, el folletín legitimó y defendió al buen bandido, que, aunque tenía una intención humanitaria, por el solo hecho de actuar sin jurisdicción ni autoridad civil incitó, en su momento, uno de los grandes ataques a la literatura folletinesca: se le juzgó de defensora de la ilegalidad y el crimen.<sup>113</sup>

#### 3.4. LECTOR Y NARRADOR DE LA NOVELA DE FOLLETÍN

Como se sabe, la novela de folletín sostuvo su éxito en la relación que podía entablar con el lector, a quien pretendía entretener y educar, dos objetivos que se plantearon los folletinistas como parte de su proyecto de trabajo. La novela de folletín nació como hija del Romanticismo<sup>114</sup> y derivó en una nueva forma de novela, o al menos así la defendían los escritores de folletín –piénsese, por ejemplo, en Ayguals de Izco–,<sup>115</sup> quienes pretendían comunicarse con el lector para exponerles, sin simulaciones y sin engaños, su realidad

---

<sup>113</sup> Esta idea la explica muy bien Iris Zavala en su *libro Ideología y política...*, especialmente, en el apartado que abarca de la página 83 a la página 101.

<sup>114</sup> Para comprender mejor la relación entre el Romanticismo y la novela por entregas, *Vid.* J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, especialmente, pp. 261-290.

<sup>115</sup> *Vid.* W. Ayguals de Izco, “Prefacio”, *El palacio de los crímenes*, en *Literatura menor del siglo XIX...* Ayguals de Izco defendía el nacimiento de la “Historia-Novela”, género novelístico muy cercano a la novela histórica de Scott. *Vid.* también, “Epílogo”, *María, la hija de un jornalero*, en *Literatura menor del siglo XIX...* Esta actitud de Ayguals de Izco de defender la creación de un nuevo tipo de novela forma parte de la tendencia crítica de la novela de folletín, que significó el rechazo al romanticismo: “Rasgo interesante de esta nueva novela es que, a pesar de ser hija directa del Romanticismo, sus autores están en contra de la novela romántica y se sienten creadores de realidad en su obra” (P. Aparici e I. Gimeno, “Prólogo” ..., p. xv).

social;<sup>116</sup> por tanto, la construcción de la novela llevaba implícita la necesidad de crear conexiones con el lector real del texto.

En la mayoría de las novelas, el lector se vuelve una estrategia interna, un lector que vive dentro del texto, dado que así garantizaba que un posible lector real pudiera identificarse fácilmente con esta construcción literaria. Esta presencia textual del lector deriva, en gran medida, de la publicación en los diarios, pues era costumbre que el autor apelara al lector del periódico, aspecto del escritor periodístico que conservaron los novelistas de folletín como recurso de conexión entre texto y receptor. La construcción ficcional del lector pareció ser el camino más fácil para la identificación, pues en última instancia la novela de folletín, y en términos generales la novela popular, buscaba ser una representación de su lector, es decir, de sus valores y de su concepción de mundo.<sup>117</sup>

La novela de folletín, de alguna manera, hizo explícita su función social; por ello recurrió a la conciencia narrativa como estrategia de contacto con el lector. No es extraño que en la mayoría de estas novelas el narrador sea identificado con el autor real del texto y que su identidad no sea solamente la de un ente ficcional, sino la de una voz con autoridad; por ejemplo, muchos folletinistas españoles hacen su propia defensa, indicando que hablan como historiador o como persona documentada en el tema. La construcción del narrador es un elemento obligado para la unión entre texto y receptor. De alguna manera, el narrador es

---

<sup>116</sup> Ferreras propone que la novela de folletín de herencia romántica, ahora relacionada estrechamente con el romanticismo social, conserva su carácter de novela histórica, aunque se distingue de sus antecesoras, porque recurre a la invención de una trama misteriosa, llena de suspenso y aventuras y, por eso, Ferreras la denomina Novela histórica de aventuras (*La novela por entregas...*, p. 257).

<sup>117</sup> Ferreras considera que la novela de folletín fue una estafa económica y moral, porque vendió al público lector valores sociales, políticos y religiosos ya existentes, sin variación, sin novedad; por lo tanto, nunca les brindó una nueva interpretación de la realidad: vendió a la sociedad lo que ésta ya tenía, aunque disfrazado de nobles y humanitarios objetivos de cambio y reivindicación social (*La novela por entregas...*, p. 314).



un mediador de la información; por lo tanto, su aparición era necesaria para que la novela pudiera dirigirse, casi de viva voz, al lector.<sup>118</sup>

Ferreras explica que el lector es un elemento que interviene en la planeación de las obras novelísticas: para el lector se elegían los textos, se preveía un final, se amoldaba un lenguaje, se postulaba un ideal de vida, se defendía una clase social o una categoría política, se seleccionaban los temas y los personajes; el lector controlaba, involuntariamente y sin intervención directa,<sup>119</sup> la elaboración de los textos, ya que era el individuo al que se buscaba complacer.<sup>120</sup> Por esta razón, es un elemento crucial para la construcción de la novela de folletín, novela pensada para el público lector decimonónico.

Para garantizar la venta provechosa de los textos en un grupo amplio de lectores, la novela de folletín acudió a estrategias textuales, a recursos de invención ficcional, pues ese lector real que podía comprar el periódico, fuera un hombre adulto, un joven o una mujer, era un sujeto con sueños, dolores, preocupaciones morales y políticas, valores y predilecciones que debían entrar en juego cuando un autor se dirigía a él. Los autores folletinescos sabían que su texto iba dirigido a otro, el cual representaba una ganancia económica.

---

<sup>118</sup> Muchas veces, el narrador de la novela de folletín se identificaba con el autor real, así lo entendían muchos críticos de la época y, probablemente, también la mayoría de los lectores.

<sup>119</sup> Iris Zavala comenta que en algunos diarios españoles los suscriptores de las novelas de folletín enviaban comentarios a los autores, en algunos casos reclamándoles la muerte de algún personaje o exigiendo que la trama volviera a su curso o que se modificara. Sandoval comenta algo similar acerca de *Los misterios de París* (Vid. I. Zavala, *Ideología y política...* y A. Sandoval, *Los novelistas sociales...*). Al respecto también escribe Romero Tobar: “Bien conocidas son las reacciones convulsas de los lectores cuando Sue o Dickens daban a sus narraciones un sesgo imprevisto” (*La novela popular española...*, p. 151).

<sup>120</sup> Para una explicación más puntual sobre la manera en que los escritores folletinescos y los editores veían al público receptor, vid. J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, capítulo II “Los lectores”.

Para los lectores de folletín los temas de índole amorosa, sobre todo aquellos que pudieran tener relación con su propia situación, eran de gran encanto.<sup>121</sup> El folletín explotó este gusto y brindó una narrativa colmada de sentimientos, esperanzas, conflictos amorosos y morales, presentes principalmente en las novelas de dualismo moral. En las novelas de índole histórica se recurría a tramas henchidas de problemáticas políticas o de conflictos ideológicos acerca de reyes, emperadores, príncipes o gobernantes. Este atiborramiento que en el siglo XXI pudiera resultar, quizá, empalagoso no era un defecto en el siglo XIX, porque para los lectores de la época, la cursilería y los elementos melodramáticos, hoy tan criticados, y tal vez pasados de moda, eran atractivos, ya que formaban parte de la estética del folletín novelesco a la que estaban acostumbrados los lectores, sobre todo las lectoras.

Nora Catelli, al analizar *Madame Bovary* de Flaubert, se pregunta precisamente cuál es la clase de lectura que hacían las mujeres del siglo XIX, y ofrece una respuesta muy sugerente que vale la pena examinar; escribe Catelli: “¿Muestra *Madame Bovary* el modo en que leían las novelas románticas las mujeres de la época –las escasísimas mujeres reales– de la época? *Madame Bovary* no muestra eso. Muestra, al contrario, que las mujeres no únicamente leían novelas románticas sino toda la literatura, *sólo que la leían como si fuese una vasta novela romántica*”.<sup>122</sup> Esta reflexión de Catelli indica, en primer lugar, que las mujeres tenían un horizonte de lectura muy amplio que no se limitaba a las novelas, como siempre se ha pensado. En segundo, señala que las expectativas y la mirada misma de la lectora propiciaban que ella concibiera la literatura como una novela, es decir, que la

---

<sup>121</sup> Sobre todo porque la gran mayoría de los lectores eran mujeres, que preferían las novelas amorosas, porque contenían temas relacionados con el amor y la familia (J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, pp. 27-28).

<sup>122</sup> N. Catelli, *Testimonios tangibles...*, p. 108.

lectora siempre encontraba o creía encontrar en sus lecturas, sin importar el género o tipo de texto que leyera, una serie de aventuras de toque melodramático o veía delineado a una clase de individuo con capacidades y emociones exacerbadas, que irremediamente actuaba de la misma manera y que podía incitar en ella un estímulo imaginativo, emocional y espiritual. El mejor ejemplo de este tipo de lectora es Emma Bovary, quien “lee como si todos esos textos heteróclitos y variados de género y en soporte físico –libros, folletines, revistas, cartas, poemas, sonetos manuscritos plagiados y hasta notificaciones judiciales– compusiesen un gran folletín”.<sup>123</sup> Esta definición de la lectura planteada por Catelli sugiere que la posición que asume el lector es lo que otorga a los textos sus cualidades, es decir, importa más la forma en que el sujeto lee, con sus perspectivas y deseos personales, que la propia definición del texto, porque parece que de antemano la lectora ya tiene en mente expectativas construidas con anterioridad y que siempre la inducirán a percibir en sus lecturas los mismos elementos. Por este motivo, Catelli explica que la lectura en el siglo XIX se convirtió en la enfermedad moral de las mujeres, que a su vez se volvieron lectoras enfermas.<sup>124</sup>

Las novelas folletinescas tenían un marcado interés por crear este tipo de expectativas en el lector; es claro que la creación de expectativas no es un asunto exclusivo de las novelas de folletín, pero en este tipo de novelas se vuelve un recurso preponderante, sobre todo en las novelas de aventuras y en las que narraban historias de amor, dado que de esta manera se aseguraba que los lectores comprarían la siguiente entrega y, como ya he mencionado, la novela de folletín vivía del consumo por parte del comprador-lector. Es así

---

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> Para una explicación más completa de este asunto, *vid.* Nora Catelli, “Buenos libros, malas lecturas: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”, *Lectora*, 1 (1995), pp. 121-133.

que, por un lado, los escritores de la novela de folletín reconocían y aprovechaban los sentimientos y anhelos del lector, con temas y personajes de su agrado, y, por otro, elaboraban tramas y personajes que despertaran expectativas e interés en la lectura.

En estas novelas, igualmente, hay un evidente afán moralizador, educativo, proselitista, político en muchos casos. La intención didáctica no sólo es congruente con el momento histórico en el que nació la novela de folletín, un siglo sacudido por conflictos ideológicos, sino que forma parte de todo un sistema de renovación social que buscaba cambiar a la sociedad mediante la enseñanza de las masas. De alguna manera, la novela de folletín intentó aportar algo a esta problemática. Los escritores folletinistas creían que estaban contribuyendo con la sociedad haciéndola reflexionar y analizar la situación de su país en su siglo vigente, todo gracias a las historias ficticias, que tenían la función de ser ejemplares. El carácter didáctico responde a la ideología liberal, que era la que predominaba en estas novelas, lo mismo que al romanticismo social, dominante en muchas de ellas y que igualmente tenía una función instructiva. La novela de folletín estaba de tal manera unida a la sociedad que el didactismo se ha constituido como uno de sus rasgos típicos, sobre todo por la idea de que la novela implicaba cierta forma de poder del autor sobre los pensamientos del lector.<sup>125</sup>

El lector, en efecto, se volvió un elemento más de la construcción de la novela de folletín; la estructura dualista, la noción de consuelo o de enseñanza, el ritmo e, incluso, la extensión estaban ideados para este lector, que terminó por aparecer dentro de los textos como un mecanismo también inherente al folletín decimonónico. Comprender cómo se

---

<sup>125</sup> Por esta cualidad moralizante e ideológica que tiene el género novelístico es posible, y la mayoría de los estudiosos sobre la novela decimonónica lo demuestra, que los autores usaran la novela como vehículo ideológico, como comúnmente es identificada esta función ideológica de la literatura por la crítica.

construía el lector ficticio en los textos puede, quizá, ilustrar sobre el posible lector que leía realmente las novelas de folletín, además puede ayudar a entender cómo la estructura narrativa estaba en correspondencia con elementos extraliterarios, tales como la expectativa del lector y la exigencia de mercado.

#### 4. EL ROMANTICISMO SOCIAL DE LOS FOLLETINISTAS DECIMONÓNICOS

La novela de folletín es una forma novelesca con un fuerte sometimiento al aspecto económico. Esta inclinación por la venta le ha restado mérito a su preocupación por la sociedad, que si fue legítima o falsa, como se cuestionan varios críticos,<sup>126</sup> eso no descarta que la novela de folletín haya sido portadora de propósitos ideológicos, sociales y políticos propios del siglo XIX.<sup>127</sup> Lo cierto es que el interés económico tuvo considerable relevancia, quizá mayor que el cultural, ya que el valor comercial de la novela fue más grande, y más fácilmente cuantificable, que el impacto literario del texto.<sup>128</sup> Sin embargo, conforme el éxito del folletín se expandía en la sociedad,<sup>129</sup> la novela adquirió un carácter provocador. Los autores folletinistas, principalmente los franceses y después algunos españoles, se dieron cuenta de que mediante ésta podían exponer los problemas sociales, las desigualdades, las injusticias laborales, la marginación del proletariado. La novela se volvió

---

<sup>126</sup> Iris Zavala y Juan Ignacio Ferreras son quienes más han cuestionado este aspecto económico del folletín.

<sup>127</sup> Por esta razón, Zavala considera que esta novela periodística es un testimonio de la sociedad de la época, un documento que refiere la mentalidad o la censura política que imperaba en el siglo XIX (*vid. Ideología y política...*, especialmente, pp. 41-81).

<sup>128</sup> Esto concierne, principalmente, a la multitud de escritores de folletín que no defendía una visión de mundo o una ideología, como sí lo haría Ayguals de Izco o Fernández y González en España o Hugo y Sue, en Francia, sino que se erigían a sí mismos como artesanos de la escritura, como técnicos de producción en masa.

<sup>129</sup> Iris Zavala considera que fue en la década de los cuarenta cuando comenzó a destacar el carácter socialista de la novela de folletín (*Ideología y política...*, p. 80).

entonces social y, de cierto modo, democrática en cuanto a sus objetivos y difusión; por esta razón, promovía la defensa del pueblo. Para Joaquín Marco el nacimiento de esta tendencia social de la novela se explica porque “va ligada a la aparición de un proletariado industrial”,<sup>130</sup> que comenzó a interesarse por la lectura de estos textos.

La inclinación social de la novela de folletín, que se percibe en su voluntad de transmitir valores edificantes al pueblo y de proclamar la ideología socialista, es un rasgo fundamental de la construcción folletinesca francesa y española, que se puede encontrar a lo largo de la trayectoria histórica de la novela periodística, es decir, de las novelas publicadas en los periódicos o escritas para ese medio. La adopción de tendencias socialistas en los textos persigue un objetivo humanitario, como lo hace notar Zavala:

Su propósito fue destacar el antagonismo entre pobres y ricos, buscando una armonía social mediante el fomento de leyes y actividades que aceleraran el progreso y la industrialización. Preocupados por la pobreza agrícola y urbana, pensaron que las medidas protectoras [...] querían instaurar sistemas nuevos y una sociedad más equilibrada.<sup>131</sup>

Un escritor español de esta inclinación de propósito socialista, pues es bien sabido que tuvo su mayor fuerza en Francia con los grandes novelistas románticos, fue Ayguals de Izco, quien en su obra, principalmente en los prólogos y epílogos de sus novelas, que pueden leerse como manifiestos de su credo social-literario, expresaba sus motivaciones independentistas, liberales, antirreligiosas, que luego serían trabajadas en el texto mismo.

---

<sup>130</sup> Joaquín Marco, “Los orígenes de la novela folletinesca española...”, p. 365.

<sup>131</sup> I. Zavala, “Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española”, *Revista de Occidente*, núm. 80, 1969, p. 169.

En el epílogo a su novela *La marquesa de Bellaflor o el hijo de la inclusa* (1846-1847), Ayguals de Izco expone que su objetivo es:

Abogar en pró de las masas populares, haciendo un fiel transcurso de sus padecimientos y proezas, arrancando la máscara de sus opresores, colocando en primera línea los bellos tipos de la virtud poderosa y la probidad desvalida, en contraste con el potentado prevaricador y el miserable haragán, é indicando por fin los medios de moralizar al rico y al pobre, y de establecer entre ellos los dulces vínculos de la fraternidad, sin los cuales no hay dichoso porvenir para las naciones.<sup>132</sup>

Una característica formal de las novelas de Ayguals de Izco es la construcción de disertaciones partidistas y aleccionadoras, las cuales ocupan un lugar primordial en la defensa de temas político-sociales expuestos en sus obras. En los epílogos y prólogos de sus novelas se encuentran algunos de estos discursos alternos, en los que se defienden, de manera explícita, las ideas principales que se desarrollan en la trama novelesca. En ellos, es posible encontrar la ideología de fondo que envuelve a los personajes y sus aventuras en la ficción. De alguna manera, estos paratextos son breves resúmenes de todo lo que en la narración se fue desarrollando gradualmente.

Siguiendo las ideas de Roger Picard se puede definir al romanticismo social como una tendencia estética con un fuerte propósito social, como su nombre lo indica, que además tiene relación con las problemáticas ideológicas y educativas del siglo XIX. Este romanticismo social, que luego se proyectaría en el folletín, unía los problemas sociales con las doctrinas literarias. Picard explica que el objetivo de esta tendencia romántica era: “la

---

<sup>132</sup> W. Ayguals de Izco, *La marquesa de Bellaflor*, en *Literatura menor del siglo XIX...*, p. 5.

liberación de la miseria que oprime al pueblo es la finalidad de los románticos sociales, así como la emancipación del espíritu y la defensa del ciudadano contra los poderes”.<sup>133</sup> Esta variante del romanticismo estaba vinculada con el liberalismo, tan en boga durante el siglo XIX, y con los pensadores reformistas, que en ese momento difundían sus ideas de progreso, libertad y justicia, quienes luego serían acogidos por los novelistas románticos. Sigue anotando Picard que:

Poetas y reformadores, Fourier y Sant-Simon, tanto como Hugo o Lamartine, enfocaban la reforma profunda de la sociedad en nombre de la fraternidad humana y de la justicia. Se tendía a constituir una nueva fe que rejuveneciera y utilizara el cristianismo; todos los pensadores se esforzaban en definirla y en exaltarla, en verso y en prosa.<sup>134</sup>

Los escritores tomaron conciencia de su función social y se concibieron a sí mismos como educadores, reformadores, incluso, misioneros de la cultura y del cambio. La corriente social penetró por todas partes; de todos los géneros, la novela fue sin duda el medio más idóneo para la transmisión de estos valores e ideas, ya que permitía defender, con mayor impacto y dominio en la sociedad, las ideas socialistas de los autores románticos. Mediante la novela se transmitían y popularizaban los descubrimientos de la ciencia, las revoluciones ideológicas o las pugnas políticas. De igual forma, la novela permitía exponer en términos ficticios, imaginativos y exaltados, los avatares de la historia política, moral y económica de los pueblos, encontrando lazos de unión con el lector que fueran más estables y duraderos:

---

<sup>133</sup> Roger Picard, *El romanticismo social*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 47.

<sup>134</sup> *Idem.*



En 1830, el apogeo del romanticismo, el proletariado, lejos de manifestar hostilidad o desconfianza para con los poetas, les demostraba, por el contrario, una especie de veneración afectuosa, y los aceptaba voluntariamente como guías. Todo lo cual explica los muchos lazos que se formaron entre la literatura y los sistemas sociales y nos conduce a completar la fisonomía de lo que llamamos el romanticismo social.<sup>135</sup>

Del mismo modo que con la poesía, la novela adquirió de inmediato lectores adeptos y afectuosos que fueron conquistados por la palabra del autor. La novela de folletín provocó también esta multitud de aceptaciones, ya que logró que el lector obtuviera una impresión de la vida real, mediante las ideas socialistas, encubiertas con intrigas y emociones. Eugenio Sue fue un autor que trabajó los temas sociales más variados, convirtiéndose en el escritor predilecto de muchos lectores que leían en él no solamente la seducción de la imaginación, sino también la enseñanza moral y sociológica del pensador social.

La ideología socialista determinó en gran medida los temas más frecuentes de las novelas de folletín. Los temas más destacados de esta postura ideológica fueron la miseria del proletariado, la necesidad de industria, los valores del trabajo, la pobreza, la igualdad de condiciones económicas, la prostitución y el bandidaje, entre otros. La explicación de estos temas se basaba en criterios económicos, aspecto que brindó a la novela romántica, y en su momento a la de folletín, cierta originalidad en su manera de exponer la problemática social. No es el objetivo de mi trabajo encontrar en las novelas de Vicente Riva Palacio una tendencia socialista, pues no creo que su obra se apegue plenamente a esta ideología de la novela de folletín, sino que me interesa encontrar lo que Riva Palacio adquirió como

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 49.

herencia de las técnicas, estructura, personajes y demás elementos de construcción para la composición de *Monja y casada, virgen y mártir*.<sup>136</sup>

Como los folletinistas franceses, los escritores españoles también aprovecharon esta moda literaria y si su interés era motivado únicamente por cuestiones económicas eso no le resta importancia a sus textos como documentos literarios que promovían el nacimiento de un nuevo sistema, ya que tenían el gran mérito de haber desglosado ampliamente los problemas sociales más candentes de la época, y de haberlos popularizado en las clases bajas de Francia, los primeros, y de España, los segundos.<sup>137</sup> Además, el movimiento literario del folletín tiene vinculación con el progreso cultural: gracias a los escritores folletinistas españoles, por ejemplo, fue posible que se mejorara e incrementara la prensa y el periodismo y que se hiciera posible la entrada en España de traducciones de novelistas extranjeros.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Aunque no es el objetivo de mi estudio, creo que muchos de los cuentos de Riva Palacio adoptan de los románticos sociales su manera de explicar los problemas de la sociedad; por ejemplo, la prostitución debida a causas económicas, tal como sucede en el cuento “La máquina de coser” (*Cuentos del General*). El ambiente en el que crecen y se desarrollan los individuos es un factor determinante de su actuación civil e individual, según los románticos sociales. En algunos textos de Riva Palacio predomina esta idea: la sociedad como un factor que propicia la marginación, la violencia, la pobreza, el bandidaje, entre otros problemas. Esta temática sigue pendiente y sin una completa exploración crítica en sus novelas.

<sup>137</sup> En México la tendencia socialista del folletín tuvo también una presencia importante. En estudios recientes se ha comenzado a explorar la apropiación del socialismo literario en la novela mexicana. Adriana Sandoval, que ya he mencionado antes, tiene un valioso trabajo sobre este asunto (*Los novelistas sociales. La novela mexicana del siglo XIX*). La propuesta de Sandoval consiste en encontrar cómo se manifiestan en la novelística mexicana propuestas ideológicas y literarias del socialismo folletinesco francés. La investigadora encuentra semejanzas temáticas, didácticas, estructurales, ideológicas y, sobre todo, encuentra que las preocupaciones sociales que tanto interesaban a los folletinistas franceses— principalmente Sue, Dumas y Hugo—, tales como el progreso del país, la pobreza, la regeneración moral y social, entre otras, fueron las mismas preocupaciones que tuvieron algunos novelistas mexicanos de mediados del siglo XIX (Pantaleón Tovar, José Rivera y Río, Juan Díaz Covarrubias, Nicolás Pizarro, etc.)

<sup>138</sup> Zavala advierte que fue Ayguals de Izco quien tradujo y popularizó la novela de Eugenio Sue en España. Además, se volvió el escritor más reconocido de novela de folletín española, cuya obra fue leída y admirada en varios sectores sociales (*Vid. I. Zavala, “Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española...”*).

Así como la novela de folletín se inclinaba por la tendencia social de la literatura, también tenía un ideal utópico: quería instaurar en la sociedad un nuevo sistema social, más imparcial y equitativo, que valorara al proletariado y que reconociera la necesidad de un trabajo justo. De alguna manera, los folletinistas expusieron las relaciones entre política y economía, y se preocuparon por la clase más numerosa y pobre, defendiéndola en todo momento, ya que sostenían la idea de que la bondad era innata al hombre, siempre y cuando se le permitiera desarrollarla.

Sin embargo, la novela de folletín, que solía apropiarse ideas ajenas, tomadas casi siempre de la gran novela romántica a veces sin un proceso serio de reflexión, tenía una debilidad política e ideológica, porque basaba su ideal literario y social en concepciones utópicas e idealizadas de los patrones establecidos por la conciencia colectiva. El manejo de estos patrones sociales tuvo un impacto fortísimo, ya que reactualizó en el inconsciente colectivo de los lectores una forma idealizada de la condición humana, que posiblemente siempre estuvo en potencia como necesidad de comprensión existencial: la novela de folletín diseñó, mediante la escritura, una representación del mundo afín en muchos sentidos al propio lector del texto y le ofreció, también, una serie de categorías que expresaban el comportamiento y los afectos humanos, de manera suficiente y sin complicaciones. No obstante, sus tesis y aspiraciones sociales eran vagas, confusas, muchas veces sin verdadero sustento crítico o ideológico, que Zavala reconoce, pero también afirma que los folletinistas “con gran fuerza de convicción, deseosos de persuadir a los lectores de la necesidad de armonía y bienestar”.<sup>139</sup> Este aspecto puede ser entendido como el lado humanitario de la novela de folletín, pues como el mismo Ayguals de Izco expresaba:

---

<sup>139</sup> I. Zavala, *Ideología y política...*, p. 95.

“dígame en buena hora que somos MALOS LITERATOS; pero al ver nuestra sana intención, no se nos niegue al menos el título de BUENOS ESPAÑOLES, y quedará nuestra ambición satisfecha”.<sup>140</sup>

Los románticos socialistas de Francia tenían fe en el progreso humano, como Picard explica, y creían que la voluntad del hombre podía restituir la justicia, alcanzar la igualdad de trabajo, de vivienda, de salud y de economía, con lo cual podía lograrse el progreso social; además, concebían un futuro mejor gracias al desarrollo y al trabajo y creían que su aportación a este objetivo consistía en contribuir con ideas y críticas.<sup>141</sup> Estas ideas predominaron igualmente entre los folletinistas españoles, que acogieron la tendencia socialista de los franceses por medio de sus novelas, revistas y periódicos;<sup>142</sup> sin embargo, estos últimos tenían un carácter utópico e idealista más marcado, pues las soluciones que planteaban en sus textos se sostenían en una visión maniquea del mundo, en una concepción religiosa del Bien y del Mal, que se relacionaba con la necesidad de practicar los valores cristianos como forma ideal de vida, con la que se lograría modificar el sistema político y moral de la sociedad, pero simplificaron tanto el problema para hacerlo entendible al lector que terminaron por simplificar también la solución.

---

<sup>140</sup> W. Ayguals de Izco, *María, la hija de un jornalero*, en *Literatura menor del siglo XIX...*, p. 22. Mayúsculas del autor.

<sup>141</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 74.

<sup>142</sup> Adriana Sandoval indica que de esta misma manera llegó a México el romanticismo, la novela de folletín y, también, la novela social, (*Los novelistas sociales...*, pp. 36-44). En cierta medida, la novela de folletín es una novela social. Sin embargo, la novela de folletín tiene un formato establecido, un medio de difusión delimitado; en cambio, la novela social no tiene necesariamente estas características o este proceso de distribución. Los autores que estudia Sandoval, por ejemplo, no publicaron sus textos ni en el formato de folletín ni por entregas y a pesar de eso son considerados novelistas sociales. Esto quiere decir que la novela de folletín tiene algún vínculo con la narrativa social y popular. La novela social, por el contrario, puede tener relación, únicamente, con los problemas sociales en boga y en esa medida ser una novela de tesis.

## CAPÍTULO II

### LA MODELIZACIÓN DE LA NOVELA DE FOLLETÍN EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

**E**n el siglo XIX, México fue uno de los países de América Latina que mejor supo aprovechar las ventajas de la novela de folletín. Los escritores franceses y españoles no sólo encontraron en México un público lector ávido y curioso de las novedades literarias llegadas de Europa, sino también un grupo de escritores e intelectuales que consideraban la novela publicada mediante los periódicos como el género moderno por excelencia. A pesar de este recibimiento tan favorable del folletín y de las novelas por entregas, el primer acercamiento crítico que estudió la novela mexicana del siglo XIX dio poca importancia o desdeñó el valor que tuvo la novela de folletín europea en la construcción de la novela mexicana. Fue hasta finales del siglo XX cuando los investigadores sobre el tema comenzaron a considerar que esta efervescencia de narrativas periodísticas repercutió en la elaboración narrativa de la conocida novela nacional decimonónica.

En México hay poco material crítico para estudiar la producción de la novela de folletín en nuestro país. Hasta hace un par de décadas atrás sólo era posible encontrar breves comentarios dispersos en los artículos y prólogos de Antonio Castro Leal, de José Luis Martínez y de Carlos González Peña, así como algunas sucintas observaciones de Urbina, Azuela o más recientemente de Carlos Monsiváis o de Clementina Díaz y de Ovando, pionera en muchos sentidos de la crítica sobre el folletín y Vicente Riva Palacio. El único crítico que tal vez deba considerarse más informado y metódico al comentar la

producción literaria, ya sea folletinesca o nacionalista, es Ignacio Manuel Altamirano, en su valioso libro *La literatura nacional*.

Más bien, los acercamientos recientes a la producción periodística del siglo XIX se han presentado desde los estudios históricos, que han iniciado el rastreo de la historia del periodismo en México. Aunque ninguno de estos trabajos está planeado para exponer la relevancia de los folletines novelescos, sí hay muchos críticos que han analizado el perfil literario del periodismo decimonónico, brindando con estas investigaciones un nuevo rumbo de la crítica sobre el tema.

Uno de los primeros investigadores que estudió y centró todo su trabajo en el análisis de la creación de la novela de carácter popular en su vertiente periodística fue Alberto Villegas Cedillo, quien publicó, en 1984, un libro poco conocido titulado *La novela popular mexicana del siglo XIX*. Dicha investigación tuvo escasa difusión en su momento de publicación debido a una edición muy restringida de apenas 200 ejemplares.<sup>1</sup> Este brevísimo trabajo de sólo 52 páginas explora la construcción y las características de la novela popular publicadas en el folletín y la entrega. El objetivo del crítico es rescatar del olvido a los autores y obras que han sido rechazados de las historias literarias de México por ser consideradas como literatura menor, aunque en realidad su investigación sólo estudia autores canónicos como José Joaquín Fernández de Lizardi, Luis G. Inclán, Manuel Payno, etc., pero al parecer el crítico considera que en la décadas de los años ochenta todavía no se realizaba un estudio pormenorizado de las obras de estos escritores.

Quiero rescatar, por el momento, la perspectiva de trabajo de Villegas Cedillo, ya

---

<sup>1</sup> La única edición que se encuentra actualmente puede encontrarse en la Biblioteca Central de la Universidad de Nuevo León, tanto en libro impreso como en versión digital.

que más adelante será oportuna para mi propio estudio. Su investigación es acorde al ángulo crítico de Juan Ignacio Ferreras, pero sobre todo al de Leonardo Romero Tobar, de quien incluso retoma el título de su investigación. Como acercamiento al tema del folletín el libro es novedoso; primero, porque al igual que los críticos españoles, desglosa y explica las características típicas de las novelas populares, es decir, de las novelas que él entiende como de gran comercialización, pero estudiadas desde sus medios de difusión y considerando la recepción de la obra como parte fundamental de su estructura interna. Segundo, porque las particularidades que Villegas Cedillo le atribuye a la novela popular no sólo concuerdan con las expuestas por Ferreras y Romero Tobar, sino que se ubican en lo que, de manera general, la crítica ha considerado inherentes al folletín y la novela por entregas. Su investigación, por tanto, hace una revisión, quizá rápida y breve, pero puntual, de los tipos de novelas que la crítica española de los años sesenta ya había estudiado, y que Villegas Cedillo recupera porque considera que es el ángulo crítico más pertinente para explicar la novela mexicana decimonónica.

En efecto, Villegas Cedillo estudia la novela desde su publicación periodística, a la que prefiere denominar novela popular por considerar el adjetivo “popular” como el rasgo unificador de la literatura mexicana del siglo XIX. Sin embargo, el resto de su trabajo se centra solamente en la literatura periodística, de la misma forma que la investigación de Ferreras. Villegas reconoce, en lo que él llama novelas populares, la incidencia del ambiente social, la importancia de la prensa como detonante de la producción y la difusión de las obras, y retoma en parte la importancia del romanticismo como la tendencia literaria que inició esta prolífica manufactura de novelas. Pero, al igual que los críticos del folletín europeo, el modelo narrativo que implicaba la novela de folletín todavía parece muy

ambiguo según su definición; por este motivo, en repetidas ocasiones confunde la novela de folletín con la novela por entregas, no en cuanto a su método de distribución, que es la principal diferencia entre ambas, sino en cuanto a su mecanismo de construcción. Explica, por ejemplo, que “existieron dos tipos de folletín: el de los periódicos y el de las entregas. El periodístico y el que constituirá posteriormente el volumen encuadernado. Este último iba debidamente ilustrado. Las formas de la Novela Popular tendrán mucha similitud. Mencionaremos algunas características de la novela de folletín que también las tiene la de entregas”.<sup>2</sup> A continuación enumera las diez características principales del folletín, que para él también tiene la novela por entregas:

- 1.- Insaciable sed de lo extraordinario
- 2.- Agitar violentamente los nervios, la sangre y la curiosidad.
- 3.- Menosprecia la realidad.
- 4.- Afición a las gigantescas tramoyas creadas por la fantasía.
- 5.-Tumultuoso choque de las pasiones.
- 6.- Es literatura urbana.
- 7.- Económica.
- 8.- Cultiva la observación directa de los tipos.
- 9.- Adjetivación efectista.
- 10.- Hay sorpresa, tensión, barroquismo...<sup>3</sup>

Considero, en principio, que si su objetivo de trabajo es rescatar el valor de estas novelas las características atribuidas en esta clasificación son además de escuetas, peyorativas y

---

<sup>2</sup> Antonio Villegas Cedillo, *La novela popular mexicana del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1984, p. 28.

<sup>3</sup> *Idem.*



efectistas, como él mismo señala. Una deficiencia de su investigación es que no elabora una separación entre las distintas formas de presentación de la novela popular, al contrario, toda la producción novelística, y a veces la de otros géneros (como el ensayo o las memorias)<sup>4</sup> caben en su definición de novela popular; por ello, tanto el folletín como la novela por entregas constituyen una sola construcción sin aclarar en qué sentido, y la misma novela popular también es parte de estas dos, es decir, estos tres tipos de novelas para Villegas Cedillo componen una sola realización novelística. Esta manera de reducir la esencia narrativa de las obras es sumamente ambigua, ya que resume sin detallar tres construcciones en una sola sin aclarar sutilezas o diferencias entre ellas; por esta razón, su explicación final de las novelas es un tanto confusa, porque aunque reconoce los rasgos importantes de la novela de folletín no tiene claro si pertenecen al folletín o a la novela por entregas. El objetivo de su trabajo no era establecer que ambas novelas forman parte de una sola realización novelística; al contrario, para él son realizaciones distintas y, por este motivo, su explicación resulta más ambigua, ya que en el transcurso de su investigación no señala las diferencias, sólo las alude. Resulta difícil, entonces, extraer a partir de su investigación una definición precisa sobre la novela popular, que es su tema principal. Sin embargo, el mejor atributo de su investigación es que reconoce que la novela mexicana decimonónica fue tanto folletinesca como por entregas, y desde esa perspectiva entiende que lo “popular” tiene que ver con estos métodos de divulgación, y que ambos

---

<sup>4</sup> Al final de su libro tiene un apartado donde enlista más de 300 novelas populares publicadas en el siglo XIX, entre ellas coloca *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto y *Los mexicanos pintados por sí mismos* (relativas, la primera, a las memorias y, la segunda, al cuadro de costumbres), sólo porque ambas obras fueron publicadas en un periódico. Como se ve, su investigación no tiene un criterio de clasificación genérica muy precisa; más bien, Villegas Cedillo considera novela popular cualquier texto publicado en fragmentos y vendido masivamente por un diario.

procedimientos (folletín y entregas) inciden en la construcción textual de temas, personajes, ambientes, estrategias. Por tanto, su trabajo es valioso porque explica, por primera vez, la elaboración de la novela desde el ángulo periodístico y desde las estrategias de la novela europea que estaba siendo vendida en México en el siglo XIX.

Me he detenido, quizá demasiado, en señalar algunos atributos de la investigación de Villegas Cedillo, porque en el resto de este capítulo dialogaré y utilizaré sus planteamientos como puntos de referencia para el estudio de la novela folletinesca en México.

#### 1. CONTEXTO HISTÓRICO: EL PERIODISMO

La más importante renovación de la prensa escrita en México se presentó poco después de la guerra de Independencia. A pesar de que en ese momento el país tenía un alto porcentaje de analfabetismo, la prensa resurgió como un nuevo movimiento de crítica y de debate político, abandonando el aletargamiento al que había estado sometida durante las décadas anteriores a la lucha independentista. El nuevo periodismo trajo consigo todo un ánimo restaurador capaz de conquistar un público lector también nacido de la Independencia. Aunada a la batalla militar, la guerra de Independencia impulsó una corriente de pensamiento que proponía la libertad, la igualdad de clases, así como el nacimiento de una política de tintes nacionalistas; por esta razón, este momento crítico del país fue idóneo para la creación de este periodismo, ya que como explica Erika Pani: “La rica prensa periódica del siglo XIX mexicano representó uno de los espacios privilegiados para reflejar, seducir, manipular y, no pocas veces, crear aquella “opinión pública” que se suponía

cimiento imprescindible de la legitimidad política, y que en consecuencia demostró ser siempre opaca, inasequible, contenciosa”.<sup>5</sup>

La nueva vida social surgida de la Independencia facilitó la diversificación de las casas editoras y posibilitó la libertad de imprenta, sobre todo en la medida en que se veía cada vez más liberada de las censuras virreinales. La independencia social se sintió, inicialmente, en la libertad de expresión política. Gracias a este fenómeno editorial, que permitía la manifestación del pensamiento y de las ideas de manera libre y crítica, fue posible el aumento de las publicaciones periódicas en los distintos estados del país. El papel de la imprenta fue trascendental en este auge del periodismo. Suárez de la Torre señala que éste comprendía un amplio margen de textos impresos:

A los distintos periódicos de corte político se sumaron los folletos de la más diversa índole –de corte polémico, de carácter religioso, de contenido científico–, entre otros muchos temas; las revistas literarias hicieron su entrada triunfal en el ámbito de la cultura nacional, los calendarios representaron un negocio constante y, como último ejemplo, las novelas encontraron la acogida favorable de un público lector cada día mayor.<sup>6</sup>

El desarrollo de la industria editorial mexicana se vio supeditado a la vida política del país; por ello, no es sorprendente encontrar que la primera producción periódica del siglo XIX estuviera concentrada principalmente en temas políticos: discursos, proclamas,

---

<sup>5</sup> Erika Pani, “«Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes»: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, 2005, t. 2, p. 119.

<sup>6</sup> Laura Suárez de la Torre, “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, en *La república de las letras...*, p. 11.

exhortaciones, reflexiones sobre diplomacia o sobre el gobierno, odas patrióticas, etc. Fue hasta la década de los cuarenta de este siglo cuando nació el periodismo de miscelánea, es decir, diarios que abarcaban gran variedad de temas. La diversidad de contenidos, las ilustraciones y los anuncios comerciales dieron estructura a una nueva forma de periodismo, en el que coincidían los artículos políticos con las crónicas sociales, las recomendaciones teatrales de la semana con la creación poética y prosística. La convivencia de política y literatura en los periódicos contribuyó a que la prensa decimonónica superara su etapa de exaltación ideológica (dominante en las tres primeras décadas del siglo XIX) y se abriera paso a un nuevo rumbo de multiplicidad temática. Este inicial, pero contundente proceso de renovación, nació con un periódico de filiación liberal, gracias al cual:

El periodismo de la capital definiría nuevos rumbos con la publicación, en 1841, de *El Siglo XIX*, empresa editorial de Ignacio Cumplido, que logró reunir a un selecto grupo de políticos-literatos de tendencia liberal, que dieron renombre a la publicación. Los editores y las colaboraciones de Juan B. Morales, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Francisco Zarco, Luis de la Rosa, Mariano Otero, Manuel Orozco y Berra, José María Lacunza, entre otros, contribuyeron a hacer de este diario el más representativo de su tiempo.<sup>7</sup>

A mediados de los años sesenta, *El Siglo XIX* ya estaba consolidado como uno de los diarios de mayor influencia en el país. Por sus páginas circularon no sólo los intelectuales antes mencionados, sino también otros escritores liberales, en su mayoría de filiación juarista, como Juan Antonio Mateos, José Joaquín Pesado, Ignacio Manuel Altamirano y

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

Vicente Riva Palacio, entre otros novelistas de esta misma generación. *El Siglo XIX* se distinguió por ser un diario de carácter literario, el primero en su rubro, que alternaba la creación literaria con el noticiero político. Sus artículos abarcaban diversos ámbitos; de alguna manera, este diario capitalino fue el precursor de la miscelánea periodística en México.

Otro diario fundamental del México decimonónico fue *El Monitor Republicano*, nacido poco después que *El Siglo XIX* y concebido en muchos sentidos con el mismo programa político de éste. *El Monitor Republicano* estuvo “bajo la responsabilidad de Vicente García Torres, de marcada filiación liberal y en el que participaron José María Vigil, Manuel Payno, José González, Juan A. Mateos, José María Iglesias, Francisco Modesto Olaguíbel, José María Lafragua y Guillermo Prieto, entre otros”.<sup>8</sup> Su proyecto liberal atrajo incontables colaboradores, pero también muchos detractores. El debate y los ataques periodísticos eran sucesos frecuentes en esta sociedad postindependentista en la que se estaban consolidando los valores nacionales que regirían en adelante al país. Por esta razón, la prensa mexicana durante casi todo el siglo XIX tuvo, más que un interés informativo, una función política. En efecto, en México “la prensa política de pequeños tirajes, con editoriales y reflexiones especializadas, dirigidos a un público politizado, había predominado a lo largo del siglo XIX”,<sup>9</sup> y sus representantes por excelencia eran *El siglo XIX* y *El Monitor Republicano*.

La prensa postindependentista, desde su inicio a principios de siglo XIX, se vio definida de manera ideológica por el liberalismo, llegando a su cumbre con el despliegue de

---

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Alberto del Castillo Troncoso, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en *La república de las letras...*, p. 108.

estos dos diarios capitalinos que fueron en México, por lo menos desde la década de los cuarenta hasta los años sesenta, los pilares de la prensa nacional. De alguna manera, el periodismo funcionó como parte del proyecto de conformación del partido liberal, pues muchos militantes de este partido escribían y defendían, mediante la escritura periodística, su bando ideológico, de modo que la prensa ayudó a que la opinión pública se diera cuenta de la relevancia política de la tendencia liberal y que, al mismo tiempo, conociera más claramente sus objetivos. Por ello, puede afirmarse que la modernización concreta y definitiva del liberalismo se dio gracias al apoyo de la prensa capitalina. Para Nora Pérez-Rayón los diarios fueron el principal medio de difusión:

La prensa fue un instrumento clave para la difusión de los principios liberales y un arma de combate, tanto frente al proyecto alternativo defendido por las corrientes conservadoras católicas, como entre las diferentes facciones del liberalismo mismo. Los grandes movimientos sociales, la Reforma y la Revolución Mexicana fueron, en cierta forma, fruto de sus esfuerzos.<sup>10</sup>

En efecto, la prensa fue uno de los recursos de propaganda y de defensa ideológica que emplearon los diferentes partidos en los conflictos políticos. En ese contexto politizado en el que se encontraba México “la prensa representó el espacio de comunicación y de difusión de ideas más importante del siglo XIX”.<sup>11</sup> Y la consolidación definitiva de una prensa considerada ya de tendencia liberal se dio a la labor educativa, puesto que “la primera tarea que se fija la prensa liberal, *El Republicano* nos lo ha demostrado, es de

---

<sup>10</sup> Nora Pérez-Rayón, “La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX”, en *La república de las letras...*, p. 146.

<sup>11</sup> A. del Castillo Troncoso, art. cit., en *La república de las letras...*, p. 106.

orden didáctico; sí el pueblo posee el instinto del bien, sin embargo hay que guiarlo, y esta necesidad es particularmente importante en un momento crítico para el país”.<sup>12</sup>

Para la década de 1850 ya se habían fundado periódicos identificados con una de las dos principales posturas ideológicas del país, la liberal y la conservadora, que convivían y conformaban un ambiente que era, al mismo tiempo, político y editorial. Por esta razón, usar la pluma como un arma de combate fue, también, un ejercicio frecuente de los intelectuales mexicanos de ese momento, quienes en su mayoría alternaban sus labores entre el periodismo, la milicia y la política, tres ámbitos en los que a menudo coincidían las personalidades más notables de la época.

Aunado al asunto político, y en estrecha relación con éste, en los diarios se publicaban abundantes textos históricos, que eran el otro recurso argumentativo que servía para concretar la formación de la nación a partir de la defensa de un bando ideológico. Acudir a la Historia patria significaba tener a la mano un testimonio verídico, confiable e incluso irrefutable; por eso, la Historia se veía como un instrumento de comprensión y de justificación, pues ésta ofrecía una lectura del pasado de la nación, pero también una visión del presente, dado que mediante la reflexión del discurso histórico se podía visualizar el presente como resultado de la época Colonial o de las administraciones gubernamentales del pasado, a las que veían como modelo superados; por eso, abundantes textos políticos se apoyaban en la Historia. Esta es la razón por la que las páginas de los periódicos se llenaron de ensayos históricos, de críticas al Estado o de relatos coloniales sustentados en la historia administrativa y económica de México. Este interés periodístico, abierto al debate político, recibiría con gran gusto, a mediados de siglo XIX, la novela histórica, pues se entendía que

---

<sup>12</sup> Jacqueline Covo, *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)*, UNAM, México, 1983, p. 248.

ésta era otra forma de diálogo entre las facciones liberales y conservadoras que entonces convivían en el país.

El papel de las casas editoriales fue crucial para la vida literaria y política del siglo XIX. El despunte del interés público por los impresos propició el nacimiento de una nueva generación de empresarios dedicados a la producción editorial, que vieron en ésta un negocio muy redituable económicamente. Suárez de la Torre sostiene que fue durante la segunda mitad del siglo cuando se desempeñó en la capital un grupo de editores mexicanos de gran renombre, que –una vez derrocada la dictadura de Santa Anna, quien censuró y controló los diarios y a los editores durante la década de 1850–, consolidó un movimiento editorial influyente. Sobre este aspecto, Suárez de la Torre explica que:

Surgieron otros talleres en la capital [además de los de Andrade y Escalante],<sup>13</sup> los más representativos eran: el de Francisco Díaz de León y Santiago White, el de José María Sandoval, que abrigó la imprenta del gobierno en Palacio, y el de Ignacio Escalante. Díaz de León se había iniciado en el oficio desde 1850 y durante el gobierno de Maximiliano se encargó de la imprenta oficial, encargo que se terminó al mismo tiempo que el imperio [...] ayudado por Joaquín García Icazbalceta y asociado en esta ocasión con Santiago White, estableció su negocio, llegando a ser el más importante de la segunda mitad del siglo XIX. A él se acercaron escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Joaquín García Icazbalceta [...]. En 1869 salieron de sus prensas los dos tomos de la primera edición de la revista *El Renacimiento*, que marcó un hito en la historia de la literatura nacional.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Estos editores fueron quienes tuvieron el control de la empresa editorial mexicana en las primeras décadas del siglo XIX.

<sup>14</sup> L. Suárez de la Torre, art. cit., p. 19.



La proliferación de empresas editoriales y editores muestra la importancia que tenían no sólo los periódicos, sino los libros como el gran negocio de la época, pues junto con la impresión de los diarios, los folletos y revistas también se comenzaron a publicar gran cantidad de libros. Los modelos europeos que los nuevos editores traían consigo les permitieron dar un nuevo realce al trabajo tecnológico de los textos impresos. De Europa se copiaron los formatos, los límites tipográficos, las ilustraciones y las técnicas de impresión.

Junto con los periódicos se comenzaron a publicar otros impresos, también muy populares; las revistas, los folletos, los calendarios y las novelas de folletín forman parte de la proliferación editorial del siglo XIX.<sup>15</sup> Todos estos formatos de publicación fueron la manera más frecuente de hacer visible una causa política, de dar a conocer un invento científico o médico, de reclamar propiedades o derechos legales, de difundir principios religiosos o políticos, incluso de cuestionar, debatir o responder un ataque ideológico.

La revista literaria fue el impreso más cercano al periódico, en cuanto a su función crítica y de divulgación. Esta publicación de tintes literarios era muy apreciada por los lectores, en gran medida porque: “Las llamadas revistas literarias, que cobraron auge a partir de la cuarta década del siglo XIX, fueron las otras publicaciones más demandadas. Su contenido también misceláneo, de carácter educativo, las convirtió en un producto apreciado”.<sup>16</sup> Es bien sabido que algunas de estas revistas surgieron de las asociaciones literarias nacidas en la capital del país, tan comunes en ese tiempo. En estos grupos se reunían los intelectuales más renombrados de México. *El Renacimiento. Periódico Literario*, dirigido por Ignacio Manuel Altamirano es, quizá, la revista más representativa

---

<sup>15</sup> Para una revisión más completa sobre los diferentes folletines del siglo XIX, *vid.* Nicole Girón, “La folletería durante el siglo XIX”, en *La república de las letras...*, pp. 375-390.

<sup>16</sup> L. Suárez de la Torre, *art. cit.*, p. 14.

de su época. La revista tenía un espíritu conciliador, ajeno a las contiendas políticas; por lo que, aceptaba colaboraciones de todo tipo, de diversas tendencias ideológicas e, incluso, de distintos géneros literarios, pues el objetivo primordial de la revista era conformar una idea de literatura nacional, lo más abarcadora posible, que expresara, con este repertorio de textos y escritores, la riqueza literaria e intelectual de la nación. *El Renacimiento* tenía como estímulos la fraternidad de las letras y el sentido de inclusión en la tradición literaria mexicana. En sus páginas aparecieron poemas, novelas cortas, ensayos, cuentos, textos educativos, artículos de Historia o de ciencia, crónicas, etc.; ahí se dieron a conocer muchos de los jóvenes talentos de México.<sup>17</sup>

El aumento de los periódicos propició que el interés de los lectores se incrementara. De publicar en un principio sólo temas políticos, el periódico sufrió una transformación al incluir acontecimientos nacionales e internacionales, cuestiones de estado, avisos de ocasión, anuncios, etc. Con el tiempo, la producción literaria comenzó a tomar un lugar más destacado entre las páginas noticiosas, hasta llegar a ser, incluso, una particularidad del diario: los espacios de creación literaria fueron la nota distintiva de muchos de éstos. Lo mismo que las técnicas de impresión, de Europa también llegaron las modas literarias, es decir, las técnicas de escritura y de difusión. El mejor ejemplo de este aprendizaje del modelo europeo es la novela de folletín, que copia no sólo las técnicas literarias, también los temas y la presentación fragmentada.

---

<sup>17</sup> Algunos de los escritores que publicaron en *El Renacimiento* fueron: Manuel Payno, Alfredo Chavero, Hilarión Frías y Soto, Eligio Ancona, José Tomás de Cuéllar, Niceto de Zamacois, Vicente Riva Palacio, Francisco Sosa, José María Vigil, Manuel Sánchez Mármol, Justo Sierra, Francisco Pimentel, José María Roa Bárcena, Manuel M. Flores, entre muchos otros.

Ahora bien, durante la guerra de Reforma fue un pequeño diario capitalino de tendencia liberal el que ocupó el lugar que antes tenían *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*, se titulaba *La Orquesta*. Este diario circuló de 1861 a 1877. Sus primeros redactores fueron Carlos Casarín y Constantino Escalante. Su carácter humorístico y sus inconfundibles caricaturas satíricas, le abrieron paso para figurar como un periódico crítico sumamente vendido en la capital. Tenía un tono contestatario al régimen que, como su nombre lo indica, quería hacer música, en su caso estruendo, para ser la orquesta que llamara la atención del gobierno. Además de su marcado interés político, el diario se distinguía por publicar gran cantidad de textos literarios de toda índole, tanto de escritores nacionales como de extranjeros. En él se publicaron algunas novelas de folletín que marcarían un hito en el florecimiento del folletín mexicano. Por cuenta de este periódico —que era a su vez toda una casa editora— se popularizaron las novelas de Vicente Riva Palacio y las de Juan A. Mateos, por mencionar sólo a dos escritores.<sup>18</sup>

A partir de 1867, Riva Palacio se encargó de la edición de *La Orquesta*, dándole nuevo ímpetu al diario, ya que después del reemplazo de Escalante y Casarín su popularidad había decaído. Durante su administración, que va de junio de 1867 a finales de 1870 (aunque lo abandonó en varias ocasiones por cuestiones políticas), Riva Palacio se planteó el objetivo de que el periódico mantuviera su actitud crítica y su riqueza literaria; por eso, él mismo continuó con la venta y divulgación de las novelas de Juan A. Mateos, que desde enero publicaba *El cerro de las Campanas* en entregas semanales, luego,

---

<sup>18</sup> Luis Leal realizó una investigación muy completa sobre el material literario que se publicó en *La Orquesta*. El crítico se interesó en este aspecto, porque durante su circulación el diario fue muy apreciado por su promoción de la literatura nacional (Vid. Luis Leal, "El contenido literario de *La Orquesta*", *Historia mexicana*, 3 (1958), pp. 328-367).

siguiendo el ejemplo de su amigo, hizo lo mismo con sus propias novelas. Aunque sólo duró tres años y medio como director-redactor, su participación en el diario le fue de gran ayuda para el aprendizaje del periodismo, que tendría su momento cúlmine tiempo después con la publicación de *El Ahuizote*, periódico humorístico creado por él mismo y que Luis Leal considera la continuación directa de *La Orquesta*.<sup>19</sup>

## 2. EL PERIODISMO Y LA NOVELA DE FOLLETÍN

Al igual que en Francia y España, en México la novela nacional nació a la sombra del periodismo. En Francia la novela tuvo su auge con la presentación en folletín, entre la década de 1830 y 1850; en España dominó la novela por entregas, y en muy pocos escritores la novela de folletín (entre 1840 y 1870), hasta que ambas fueron desplazadas por el realismo hacia finales de siglo. En México, por su parte, hubo un uso fluctuante de estas dos presentaciones. Villegas Cedillo señala que la primera novela popular de vertiente periodística fue *El periquillo sarniento* (1816) de Fernández de Lizardi, publicada primero en entregas y luego en folletín.<sup>20</sup> Sin embargo, esta iniciativa de Fernández de Lizardi fue apagada por los conflictos políticos del momento, y el vínculo entre periodismo y novela que él estableció sería retomado y continuado como un proyecto mayor hasta los años cuarenta. Fernández de Lizardi inició en México y en América con la escritura de la novela por entregas; Villegas Cedillo explica que “nace y se desarrolla al calor de las ideas libertarias de la independencia”.<sup>21</sup> Esta novela independentista y en entregas no tiene gran impulso en México, será, por el contrario, la versión periodística del folletín la que vuelve a

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>20</sup> A. Villegas Cedillo, *op. cit.*, p. 6.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 11.

poner en la atención popular, casi a mediados de siglo, la creación y venta de la novela, pero ahora no tanto como un texto sobre la Independencia, sino como novela de aventuras al estilo de Sue y Dumas y como novela histórica al estilo de Scott.

Es innegable que, sin el periodismo, la novela de folletín no hubiera logrado posicionarse en el lugar privilegiado que alcanzó durante el siglo XIX. Pero la novela no fue la única beneficiada, ya que también el periodismo se revitalizó con la creación literaria, que en ese entonces implicaba géneros que en los cánones actuales corresponderían a otras disciplinas, como la Historia, la Sociología, la Teología, el teatro, entre otras. La cualidad artística y didáctica que tenían los textos brindaba a los diarios mayor riqueza temática y económica. Una novela, al mismo tiempo que implicaba una venta mayor, también revelaba la inclinación literaria del diario.

La creación literaria del siglo XIX comprendía mucho más que la novela y la poesía; para los escritores decimonónicos el ensayo político y la crónica social, por ejemplo, también eran ejercicios literarios. Por eso, junto a las novelas se imprimían textos que de acuerdo con la teoría literaria del siglo XXI se considerarían más acordes a la Historia o al periodismo. La división genérica que promovían los escritores decimonónicos concuerda con la concepción que desde el Neoclasicismo se tenía de la literatura, la cual era un compendio de textos que abarcaba los conocimientos, por lo general, pertenecientes a las humanidades; por tanto, el *corpus* que formaba lo literario era prácticamente todo lo que estaba escrito, lo que se representaba por la letra impresa, sin que se reconocieran o

problematizaran los caracteres discursivos distintivos de cada texto, es decir, que no había un concepto de disciplina como se explica en las teorías modernas.<sup>22</sup>

Esta es la primera característica de la novela de folletín mexicana: que convivía con otros géneros sin destacar como la forma literaria por excelencia. La popularidad que alcanzó entre los lectores en los años sesenta fue la razón por la que la novela de folletín poco a poco llegó a colocarse en una posición destacada, pero en sus inicios (en los años cuarentas, principios de los cincuentas) en México era tan relevante como una crónica teatral; por ello, los diarios no tenían un apartado especial para la novela, es decir, que no había un folletín novelesco o un suplemento exclusivo para la novela. Altamirano, con motivo de la publicación del tomo I de *El Renacimiento*, corrobora la idea de que los folletines no eran únicamente novelescos, a veces incluso ni literarios, a pesar de que su valor artístico favoreció el desarrollo posterior de la literatura nacional; además, subraya que el objetivo de *El Renacimiento* era ofrecer un punto de vista conciliador y fraternal que fuera provechoso para el desarrollo de las letras mexicanas:

---

<sup>22</sup> Vicente Quirarte señala que los hombres de letras del siglo XIX podían abarcar diferentes oficios, habilidades y temas literarios porque “todos servían para todo, pero todos servían a la palabra: en ella, con ella. Educados en principios religiosos, transformaron el verbo, con idéntica energía, entrega y misticismo, en instrumento laico de regeneración social” (“Estudio preliminar. La patria como oficio”, en Guillermo Prieto, *La patria como oficio. Una antología general*, selec., cronología y est. prel. Vicente Quirarte. Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/UNAM, México, 2009, p. 16). En el siglo XIX no existía la idea de un escritor dedicado exclusivamente a un género literario; para ellos la literatura abarcaba todo lo escrito y, por eso, podían conciliar con facilidad la novela, el periodismo, la escritura de la historia, la crónica política, etc. Esto no quiere decir que confundieran los diferentes textos de creación, sino que los consideraban parte de un todo, que era entendido como el mundo literario. Por ejemplo respecto a la Historia y la novela, Ortiz Monasterio afirma que “aquella generación no confundía la historiografía con la literatura de ficción; la búsqueda de la verdad en la historiografía no era algo secundario sino un asunto toral. Pero aun así quedaba comprendida dentro de la Literatura con mayúscula” (*México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, Fondo de Cultura Económica/Instituto Mora, México, 2004, p. 45).

Cordiales, entusiastas, dominando en ellas sólo la fraternidad y el deseo de ser útiles a la patria, dieron el resultado que todos han visto [se refiere a las veladas literarias]. De entonces acá, se ha verificado una revolución grandiosa en la literatura, y numerosos jóvenes vinieron a aumentar las filas de los primeros apóstoles de esta propaganda. Pocos meses después, los folletines estaban llenos de artículos literarios, la política abría campo en sus *diarios*, las prensas se agitaban constantemente dando a luz novelas históricas y estudios filosóficos, y tres o cuatro periódicos aparecían consagrados exclusivamente a la literatura.<sup>23</sup>

Uno de los folletines más célebres de México fue el llamado “Folletín del Siglo XIX”, publicado por *El siglo XIX* a principios de los años sesenta. Este folletín era una publicación anexa al diario, generalmente de tres a cuatro páginas, en el que se divulgaban obras de todo tipo. Ahí, por ejemplo, se imprimió completo *El paraíso perdido* de Milton, así como novelas de autores franceses (Chateaubriand, Balzac y Lamartine, son algunos de ellos). También se editaban obras de autores estadounidenses como Washington Irving, de quien se imprimió completa *Vida y obra de Cristóbal Colón*. Pero las novelas no eran el único género dominante en el folletín, ya que también contenía obras educativas, de política, discursos, cuentos, reseñas y piezas teatrales, artículos sobre moda y cultura, poesías, recomendaciones y críticas literarias. La tendencia del folletín no era novelesca, sino de algo que puede denominarse “variedades literarias”.

En este suplemento se imprimían las novelas de folletín que estaban de moda en Europa, principalmente las francesas; su presentación era fragmentada, en columnas, aparecían por unos dos o tres meses hasta que se terminaba el texto, cuando ésta concluía se iniciaba inmediatamente la divulgación de otra obra. El “Folletín del siglo XIX” duró hasta

---

<sup>23</sup> I. M. Altamirano, “Introducción”, en *El Renacimiento. Periódico literario*, t. 1, 1869, p. 4.

finales de los años sesenta. Las novelas que se publicaron durante esa década fueron casi todas extranjeras, ya que cuando el folletín tuvo más renombre (1861-1863) no había gran abundancia de novelas mexicanas transmitidas con este formato, no por lo menos en este folletín.

*El Siglo XIX* fue uno de los periódicos que más impulso dio a la novela, pero no sólo a la novela de folletín, que se imprimía diariamente en su folleto, sino también a la novela por entregas. El diario formaba parte de la gran casa editora de Ignacio Cumplido, que también se desempeñaba como un distribuidor de novelas por entregas, repartidas por suscripción. El proyecto más ambicioso de este tipo que tuvo el diario se llamó “Biblioteca para todos”, creado a finales de los años sesenta. El proyecto tenía como objetivo comercializar, por entregas semanales e independientes al periódico, novelas de autores extranjeros<sup>24</sup> (los escritores franceses fueron los que ocuparon el primer puesto). Aunque la Intervención Francesa propició que el diario suspendiera su publicación, la “Biblioteca” siguió vendiéndose mucho tiempo después, pero su distribución, y sobre todo la popularidad que el periódico le brindaba, disminuyó. En 1869, todavía se vendían novelas de la “Biblioteca”, *El Conde de Montecristo* de Dumas<sup>25</sup> y dos obras de Ponson du Terrail, *La Duquesa de Montpensier* y *El pacto de sangre*, también fueron ofrecidas en entregas por esta colección.

El 1 de octubre de 1867, Pantaleón Tovar, en ese entonces editor general, informó sobre el lanzamiento de la “Biblioteca”:

---

<sup>24</sup> Hasta ahora no he encontrado ninguna novela mexicana publicada por la “Biblioteca”.

<sup>25</sup> En 1870 también se vendió *Las lobas de Machecoul. Novela histórica* de Dumas. Esto permite suponer que la “Biblioteca” tuvo una larga existencia que no se vio afectada, a pesar de que el diario sí sufrió por los conflictos políticos del país.



Mucho tiempo hace que se dejaba sentir la necesidad de una publicación como la que anunciamos hoy, que por su baratura estuviese al alcance de la clase más pobre de la sociedad, entre la que el gusto por la lectura se va extendiendo notablemente, a pesar de las dificultades que para ello presenta el precio a que pueden conseguirse en México las obras de amena literatura. Para satisfacer esa necesidad, para proporcionar a todas las personas afectas a leer, aún a las de escasos recursos, una colección de novelas modernas e interesantes que les sirvan de solaz en sus ratos de descanso, es para lo que emprendemos la publicación de la *Biblioteca* que se anuncia hoy, y que, no lo dudamos, difundirá por toda la República el gusto por la lectura, y recibirá la acogida que se merece.

[...] las novelas que se publicaran en esta Biblioteca serán de los mejores escritores del mundo, y el sistema que hemos adoptado ofrece al público la inmensa ventaja de poder reunir con muy poco gasto una colección riquísima de obras que por su estilo, bella impresión y elegantes grabados, harán de ella una cosa nunca vista por su extraordinaria baratura, pues cada año habrá recibido el suscriptor un grande volumen de más de **800 páginas** con **208 grabados** que sólo le habrá costado **tres pesos**.<sup>26</sup>

La “Biblioteca” nació como un proyecto de difusión popular, lo que indica que la novela era muy apreciada, incluso, por las clases bajas, y que los editores y escritores los sabían y, por eso, idearon resolver esa necesidad. Por tanto, lo que éstos buscaban era promover todavía más la lectura, haciendo, primero, accesible económicamente los textos; y, segundo, acercándolos a los lectores con medios más fáciles de obtener, para lo cual requerían la creación este tipo de proyectos que se apoyaban en la promoción del periódico.

---

<sup>26</sup> Pantaleón Tovar, *El siglo XIX*, martes 1 de octubre de 1867, p. 3. Negritas del autor.

La primera novela publicada por la “Biblioteca” fue *El hombre rojo o el médico de los pobres* del francés Javier de Montepin. La novela se distribuyó de octubre de 1867 a enero de 1868, al finalizar sus entregas se comenzó a vender *Picolet* de Henry de Kock, otro escritor francés muy apreciado en la época.<sup>27</sup> La venta y distribución de esta novela también fue por entregas semanales y en el mismo formato que *El hombre rojo*. Una vez terminada la distribución del texto, el propio diario solía vender la edición encuadernada, editada en las prensas de Cumplido, a veces en la misma semana en que había finalizado la publicación fragmentada. La venta del libro era casi inmediata a la venta por entregas, porque el editor tenía los derechos de publicación y, para eso, los diarios contrataban traductores que se desempeñaran a su cargo y así vender lo más pronto posible una edición completa. Muchas veces eran los mismos redactores quienes traducían; por ejemplo: Hilarión Frías y Soto, mientras fue redactor oficial, tradujo algunas obras francesas que se publicaron en *El Siglo XIX*.

Además de estos proyectos referentes a la novela, *El Siglo XIX* se encargaba de promover y recomendar novelas de moda. El diario tenía una sección titulada Avisos, en la que se ofrecían artículos domésticos en venta. En esa sección era común encontrar recomendaciones literarias bajo el rubro de “Novelas escogidas” o “Novelas selectas”; ahí se daban a conocer las novedades editoriales, principalmente francesas y españolas, que circulaban por las librerías de la capital. El día martes 5 de noviembre de 1868, por ejemplo, se anuncia la siguiente lista de libros:

---

<sup>27</sup> Al finalizar las entregas de la novela de Henry de Kock, el diario comenzó a vender la edición encuadernada, en la que se encontraban reunidas las dos primeras obras de la colección, es decir, *El hombre rojo* y *Picolet* (1868).

*El jorobado* de Paul Féval.

*La mujer adúltera* de Enrique Pérez Escrich.

*Los grandes infames* de Manuel Fernández y González.

*Mil y una novela*. Cuatro volúmenes. Novelas breves.

Este mismo listado de textos apareció en *La Orquesta*, lo que permite suponer que las editoriales pagaban porque sus novedades fueran anunciadas en las páginas comerciales de los periódicos, sobre todo en las de aquellos que tenían una tendencia literaria.

La mayor reproducción de novelas de folletín editadas en México se presentó en la década de los años sesenta. *La Orquesta*, que circuló durante esta década, también publicó novelas de folletín; por ejemplo, en 1862 imprimió en el folleto anexo al diario dos novelas: *El palacio de Desertes* de George Sand y *La sultana de las flores* de Marc-Fournier. La traducción solía ir por cuenta de los editores o por traductores que el mismo diario contrataba para esa labor. Para mediados de los años sesenta, *La Orquesta* dejó de publicar novelas de folletín y se encargó, en cambio, de vender novelas por entregas. Riva Palacio fue el novelista más vendido del diario en este último rubro. El editor Manuel C. De Villegas, encargado de la edición del periódico, también imprimió y luego vendió las novelas de Riva Palacio; por esta razón, *La Orquesta* fue el principal promotor del general.

En efecto, *La Orquesta* funcionaba como un difusor de novelas por entregas, que obviamente no aparecían publicadas en las páginas del periódico. *Los trabajadores de la mar* de Víctor Hugo, editada en México por Manuel C. De Villegas, se vendía en las oficinas del diario. Así como sucedió con esta novela de Víctor Hugo, también otras novelas francesas se editaron por De Villegas y se vendieron por medio del periódico.

Por su parte, *El Monitor republicano* sí tenía un folletín anexo, en él se publicaron muchas novelas, la mayoría de escritores franceses. El carácter del folletín era variado, en ocasiones se publicaban textos literarios, pero otras veces presentaba textos educativos o políticos. Siguiendo la moda editorial de la época, *El Monitor Republicano* también vendía novelas impresas, editadas por el mismo editor del diario, como era la costumbre. En una ocasión, por mencionar sólo un ejemplo, se anuncia la venta de los siguientes libros:

*Los amores mortales* de Adrian Robert.

*Una historia de familia* de Mery.

*Diana de Chivry* de Federico Soulié.

*La libertad de conciencia* de Julio Simón.

*La senda del deber* de Alfonso de Galonne.

*El jorobado* de Paul Féval.

*Historia de un hombre contada por su esqueleto* de Manuel Fernández y González.

Este breve repaso por tres de los diarios capitalinos de mayor presencia en México permite observar que la novela era muy vendida y apreciada por los lectores, y que al parecer circulaba en la sociedad capitalina con gran fluidez. Por esta razón, los editores vieron la oportunidad de crear proyectos comerciales vendiendo en los periódicos novelas que pudieran agradar a la sociedad, tanto por su precio como por su tema. La novela histórica, la novela social y sentimental y, por supuesto, la novela de folletín fueron los géneros más solicitados por los lectores. Los distintos formatos de la novela (en folletín, por entregas y en libros encuadernados) dan una idea de la dinámica editorial, heredera de la tradición

europea (que fue, de inicio, la primera novela publicada en folletín y en entregas en México), que llegó al país trayendo, por un lado, su éxito comercial y, por otro, su novedoso formato literario, debido al uso y readaptación del modelo escritural del folletín que luego adoptaron los novelistas mexicanos.

### 3. LAS PRIMERAS NOVELAS MEXICANAS DE FOLLETÍN

Los novelistas, comprometidos con el acontecer político y con la historia de la nación –que fue otro de los temas centrales de la prensa decimonónica–, encontraron en el formato de la novela de folletín un nuevo camino para la exposición de sus ideales. Es significativo que a pesar de que la novela de Walter Scott era muy apreciada en México, fue en realidad la novela de folletín francesa la que más se leyó. Marco Chavarín afirma, incluso, que la influencia de Scott fue menor, ya que “en Hispanoamérica se opta más por la novela al estilo Dumas”.<sup>28</sup> Por ello, aunado al interés literario, los escritores trabajaban textos de ficción, porque querían difundir sus programas ideológicos, que para ellos significaban más que un asunto de concientización moral, un deber patriótico, puesto que con esta presentación ficcional ya no se verían tan reprimidos por la censura política (o incluso religiosa) tan común en la época. La novela era un género muy aceptado socialmente, y además gracias a sus atributos ficticios podía evitar la reprensión partidista que tanto acosaba al artículo periodístico, lo que le brindaba la posibilidad de seguir con sus proyectos políticos en los que:

---

<sup>28</sup> Marco Antonio Chavarín, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007, p. 38.

La educación y la moral dan sentido a las publicaciones cotidianas, ya que el fin no es sólo obtener ganancias económicas. Se trata, sobre todo, de crear costumbres republicanas, de ahí la preocupación por temas de contenido ligero a fin de exaltar las emociones y los sentimientos de nacionalidad, se busca moldear el comportamiento mediante el entretenimiento y la diversión. De ahí la inclusión de secciones de literatura, novela de folletín y anecdótico, de modas para señoras, de reseñas y manuales de comportamiento social.<sup>29</sup>

La novela de folletín mexicana tuvo su momento cumbre en la década de los años sesenta, poco después del imperio de Maximiliano. Este tipo de novela funcionó en el país como un remanente del combate ideológico de los liberales contra los conservadores, quienes habían apoyado la invasión del ejército francés; por ello, uno de los principales temas de las más famosas novelas de esta década fue la Intervención Francesa. Se pueden mencionar, por lo menos, tres novelas importantes que circularon en torno a este tema: *Calvario y Tabor* (1868) de Vicente Riva Palacio, *El cerro de las Campanas* (1868) de Juan A. Mateos y *Clemencia* (1869) de Ignacio M. Altamirano. La técnica narrativa y la presentación cambian, respecto al texto periodístico que estos autores venían trabajando desde tiempo atrás, pero el núcleo interno sigue siendo el mismo: los valores liberales como un ejemplo para la sociedad.

A pesar de que en la década de 1860 se presentó la mayor producción novelística, fue en realidad a principios de 1840 cuando la novela de folletín hizo su entrada en la prensa mexicana. La primera novela publicada en México con este formato fragmentado fue *El pistol del Diablo* (1845-1846) de Manuel Payno, publicada en la *Revista Científica y*

---

<sup>29</sup> N. Pérez-Rayón, art. cit., p. 150.

*Literaria*.<sup>30</sup> En el momento en que Payno publica su novela, en Francia estaba dándose de manera paulatina el declive de la novela de folletín, que desaparece a finales de 1850,<sup>31</sup> pero que conserva una prolongación de su línea de vida en España y, posteriormente, en México y en América Latina.

Manuel Payno llegó a Europa, después de un viaje diplomático por Sudamérica, cuando la novela de folletín francesa estaba en la cumbre (1842). Hombre de amplia cultura y con una gran afición por las letras, no es de extrañar que leyera y se informara de esta nueva producción literaria.<sup>32</sup> Atraído por la forma y por el mecanismo narrativo de estos textos, de regreso en México, Payno comenzó a publicar en folletín, lo mismo que los franceses, su novela *El fistol del Diablo*. Con esta publicación no sólo se inaugura en México un formato de presentación, sino una técnica de escritura, pues su novela conserva todas las peripecias e incidentes dramáticos propios del folletín francés, así como la misma extensión de páginas, siempre abundantes, y la estructura del suspenso típica del género folletinesco. A los escritores mexicanos de la época les gustó esta técnica; sin embargo, pasó por lo menos una década antes de que esta moda fuera asimilada en México como una influencia de escritura. Al principio, sólo fue adoptada como una moda editorial, pues únicamente se vendían novelas francesas en folletín o en entregas, pero para mediados de

---

<sup>30</sup> A. Villegas Cedillo, ya antes citado, señaló que la novela de carácter periodístico inició en México con la novela por entregas con *El periquillo sarniento*.

<sup>31</sup> En la década de los años sesenta todavía se publicaban en Francia algunas novelas de folletín; Víctor Hugo, por ejemplo, siguió vendiendo, aunque la fama editorial del folletín ya había decaído. Cuando Payno, a mediados de los cuarenta publica *El fistol del Diablo*, se pone a la par de la gran novela francesa de folletín, pero esta moda no fue recibida en México sino hasta después de 1860; por eso, Payno apareció en los diarios como un caso insólito, que se diluyó en solitario.

<sup>32</sup> Antonio Castro Leal supone que Payno leyó estos textos tal vez durante su estancia en Europa o quizá en el largo viaje de navegación de regreso a México (“Estudio preliminar”, en Manuel Payno, *El fistol del Diablo*, Porrúa, México, 2007 (*Sean cuantos*, 80), p. xix).

siglo ya muchos escritores mexicanos publicaban sus textos mediante el periódico, algunos incluso siguiendo el modelo escritural del folletín.

*El fistol del Diablo*, asegura Castro Leal, “es hijo directo” de tres novelas de folletín francesas: *Las memorias del Diablo* de Federico Soulié (1837-1838), de *Los misterios de París* de Sue (1842-1843) y de *El Conde de Montecristo* de Dumas (1844).<sup>33</sup>

Estos tres autores, además de Víctor Hugo –que al parecer era el más apreciado de todos los escritores franceses–<sup>34</sup> fueron los principales modelos de los mexicanos. De ellos obtuvieron una técnica de escritura, además de una filiación con el romanticismo social. Muchas novelas mexicanas de mediados de siglo se escribieron siguiendo estos textos, aunque lo primero que aprendieron de ellos fue su propuesta de análisis de la sociedad. Pongo un solo ejemplo: *Ironías de la vida* (1851) de Pantaleón Tovar sigue el modelo de *Los misterios de París* de Eugenio Sue, con un contenido social y moral semejante al del autor francés, aunque la novela de Tovar no se vendió ni en folletín ni en entregas.<sup>35</sup>

De mucha menor difusión que Payno, incluso casi desconocido por el lector capitalino, Justo Sierra O'Reilly fue el otro escritor mexicano que acudió al modelo francés en la década de los años cuarenta. *La hija del judío*, la mejor y más conocida novela de Sierra O'Reilly, apareció por primera vez como folletín en las páginas de *El Fénix* de Campeche, periódico a cargo del mismo Sierra O'Reilly. La novela se distribuyó durante casi un año, de finales de 1848 a diciembre de 1849. Manuel Sol apunta que Sierra O'Reilly

---

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Al respecto, Blanca Estela Treviño escribe: “Hugo, el Hugo fuerte que rima Darío, se convirtió en la figura tutelar para la literatura hispanoamericana del siglo XIX” (“José María Lafragua (1813-1876)”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.), UNAM, México, 1996, p. 64).

<sup>35</sup> Altamirano explica los vínculos entre estos autores cuando analiza la obra de Tovar (*Vid. La literatura nacional...*, p. 49). Lo mismo trabaja Adriana Sandoval en su libro *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX*, donde la autora rastrea y analiza la influencia que los novelistas sociales de Francia, es decir, Sue, Víctor Hugo, Soulié y otros folletinistas, ejercieron en los escritores mexicanos.



comenzó su novela mientras residía en Washington, y que lo hizo mediante el dictado,<sup>36</sup> estrategia común entre los autores folletinescos. La dinámica del dictado, que implica un lenguaje más sencillo, un ritmo más acelerado y que, por consecuencia, a menudo involucra incorrecciones o inexactitudes en la trama y en la estructura, fue el gran peligro al que se enfrentó la primera redacción de la novela de Sierra O'Reilly. El hecho de ser dictada, determinó en *La hija del judío* aspectos sustanciales de la trama y del suspenso. Es significativo que, a pesar de haber sufrido los altibajos del dictado, Sierra O'Reilly haya conseguido plantear una estructura coherente y cerrada.

Destaca de la novela de Sierra O'Reilly que fue no sólo uno de los primeros textos que asumen el modelo del folletín, teniendo como base escritural a dos de los clásicos del género (Sue y Dumas), sino que también imitó las novelas de Walter Scott al complementar su propia novela con un sustrato histórico, en el que la acción política se encuentra rodeada de una serie de lugares comunes que técnicamente son propios de la novela histórica.<sup>37</sup> De esta forma, la novela de folletín tuvo su primera aparición en México como novela histórica, unión de estilos y temas que distinguiría a muchos más novelistas, pero que inicia con Sierra O'Reilly, porque fue el primero en hacerlo y en hacerlo, además, con mucho mérito.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Manuel Sol, "Introducción", en Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío*, ed. crítica de Manuel Sol, Universidad Veracruzana, México, 2008 (*Clásicos mexicanos*, 9), t. 1, p. 17.

<sup>37</sup> Vid. Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, EUNSA/Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, especialmente capítulo II, apartado 4, titulado "La novela histórica romántica", pp.74-109, donde la autora explica algunos de los recursos típicos de la novela histórica.

<sup>38</sup> Justo Sierra O'Reilly se conoce como el iniciador de la novela histórica mexicana, pues sus novelas (*La hija del Judío* y *Un año en el hospital de San Lázaro*) aparecieron antes que todas las grandes novelas históricas de México, es decir, antes que las obras de Altamirano, Riva Palacio, Mateos, Ireneo Paz e incluso antes que *Gil Gómez el insurgente* de Juan Díaz Covarrubias que es de las primeras, apenas de 1858.

La trama de *La hija del judío* se construyó con gran astucia y destreza, siguiendo primero un curso detectivesco y enigmático que se deja llevar después por una fabulación truculenta al estilo de Sue —al que, por cierto, Sierra O'Reilly le tenía una gran admiración—,<sup>39</sup> sin abandonar jamás el hilo argumentativo que da pie a la exposición de la historia política y religiosa de Yucatán, tema eje de la novela. Aunque *La hija del judío* se dio a conocer muy poco en su tiempo<sup>40</sup> es indudable que su ejercicio de construcción, que consiste en unir lo histórico con lo folletinesco, fue para los narradores de mediados de siglo una de las hibridaciones genéricas más frecuentes y en algunos tan relevante que, incluso, sería un rasgo distintivo de sus obras.<sup>41</sup>

A mediados de los años cincuenta llegó a México la novela de folletín española. Con una rapidez extraordinaria, esta corriente novelística se implantó en el país como la otra gran escuela de escritura (al lado de la francesa), pero ahora principalmente desde la tendencia de la novela histórica romántica de aventuras. La particularidad de la novela española fue su venta en entregas y no tanto en folletín, como habían aprendido Payno y Sierra O'Reilly, que eran sin duda los más afrancesados en los años cuarenta. El principal autor español de esta línea fue Manuel Fernández y González (autor muy estimado en México, a quien Altamirano incluso llegó a comparar con Dumas).<sup>42</sup> Wenceslao Ayguals de Izco y Enrique Pérez Escrich son los dos novelistas españoles de la novela romántica

---

<sup>39</sup> Manuel Sol documenta artículos y textos de Sierra O'Reilly en los que se manifiesta este respeto del escritor mexicano por la obra del francés (*ibid.*, p. 30).

<sup>40</sup> Manuel Sol señala que la novela de Sierra O'Reilly fue leída casi exclusivamente en la península de Yucatán, pues *El Fénix* tenía una circulación muy restringida; por esta razón, no fue considerada durante mucho tiempo como parte de la historia de la novela mexicana; Altamirano, por ejemplo, nunca la mencionó en sus *Revistas Literarias* (Vid. Manuel Sol, "Introducción"... , p. 32). Considero, sin embargo, que este abandono no le quita el mérito de ser la primera creación mexicana de este género.

<sup>41</sup> Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos son dos de ellos.

<sup>42</sup> I. M. Altamirano, *La literatura nacional...*, t. 1, p. 32.

sentimental y social –otros subgéneros de la novela romántica, cercanos al subgénero de la novela romántica de aventuras, tanto en popularidad como en su abundancia de peripecias–, que más se leyeron en México. Altamirano menciona que estos dos españoles tuvieron numerosos seguidores, ya que sus novelas impusieron un modelo de escritura.<sup>43</sup> Jacqueline Covo registra en su investigación un gran número de novelas francesas publicadas en folletín o en entregas en México, respecto a lo cual afirma que:

La importancia de la literatura francesa, y muy particularmente de la novela por entregas francesas, nos la confirman los catálogos de librerías publicados en la prensa: una lista de 26 títulos, publicada en 1853, contiene siete Dumas (*Jorge, Impresiones de viaje, Memorias de un médico, Angel Pitou, El collar de la Reina, La Guerra de las mujeres, El Vizconde de Bragelonne*), tres Eugène Sue (*Arturo, El Comendador de Malta, El Castillo del Diablo o el Aventurero*), *Cinq Mars de Vigny, Los Amores de París* por Pablo Féval, *la Historia de los girondinos y La Historia de la Revolución de Francia en 1848* de Lamartine, o sea catorce títulos franceses (sin contar *la Historia popular pintoresca y anecdótica de Napoleón y del Ejército Grande*) por dos títulos mexicanos. Otro catálogo, publicado en 1856 consta de 74 títulos entre los que figuran 23 obras francesas (de las cuales 14 de Alexandre Dumas, 5 de Eugène Sue, 3 de Lamartine y una de Hugo) entre los diccionarios, calendarios, vidas de Jesucristo y tratados prácticos que componen lo más importante de la oferta. Confirman también este éxito de la novela francesa los folletines que brindan grandes periódicos a sus lectores y en los que encontramos a los mismos autores.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> En sus *Revistas*, Altamirano menciona la gran influencia de estos dos narradores (*La literatura nacional...*, “primera revista”, pp. 3-58).

<sup>44</sup> J. Covo, *Las ideas de la Reforma en México...*, pp. 313-314.

Aunque muchas novelas mexicanas parecen no haberse publicado por folletín o en entregas, es indudable que una parte importante de la narrativa del siglo XIX tenía como modelo a los folletinistas franceses, que para mediados de la década de los cincuenta se podían encontrar en varias librerías de México. Por este motivo, la novela de folletín fue adoptada más como un modelo de escritura que como un formato de presentación. Este hecho resulta tan evidente que el primer rasgo distinto que tienen muchos novelistas mexicanos que podemos llamar folletinescos (Riva Palacio y Mateos, por ejemplo),<sup>45</sup> respecto a los franceses, es que los mexicanos de mediados de siglo XIX no publicaron sus novelas en un folleto anexo al periódico, de acuerdo a la norma de la novela de folletín— como sí lo había hecho Payno con su publicación de *El pistol del Diablo*, en los años cuarenta, plenamente influenciado por los franceses—, sino en entregas semanales externas a la impresión del periódico, que los suscriptores podían recibir directamente en su casa, un día, incluso, en el que el diario no se publicara, pues gran parte de los periódicos decimonónicos no se imprimían diariamente. Este método de publicación por parte de los novelistas de México fue retomado de los novelistas españoles que así vendían sus obras en la década de los sesenta, década en la que dominó la publicación por entregas. Los mexicanos aprendieron de los escritores franceses, y luego de los españoles, un uso novedoso del periódico; pero, sobre todo, aprendieron de ellos una nueva forma de escribir novelas. Entre las características asimiladas destacan las estrategias de construcción de

---

<sup>45</sup> Ambos autores fueron folletinistas en su esencia narrativa y este aspecto es tan notorio que también José Emilio Pacheco explica de esta manera la producción novelesca de estos autores e, incluso, se atreve a afirmar que Riva Palacio fue “el folletinista que inventó literariamente el «México Colonial»” (José Emilio Pacheco, “Presentación”, en *La novela histórica y de folletín*, Promexa, México, 1985, p. ix).

tramas vertiginosas repletas de misterios, aventuras y peripecias dramáticas, mediante las cuales se podía atrapar más fácilmente la atención de los lectores.

De acuerdo con mi investigación, los años de mayor florecimiento del folletín se dieron entre 1861 y 1873. Antes de este periodo fueron sólo unos pocos escritores los que destacaron. En los años cuarenta fue escasísima la escritura de novelas publicadas en los diarios y para finales de siglo fue presentándose paulatinamente el declive, aunque algunos críticos<sup>46</sup> consideran que incluso todavía en el siglo XX se publicaron novelas de folletín y novelas por entregas. José Emilio Pacheco considera que entre 1868 y 1872 la novela folletinesca tuvo su momento cúspide en México. Pacheco estableció estas fechas a partir del desarrollo de la novela histórica nacionalista que se desarrolló en cercana empatía con la folletinesca.<sup>47</sup> Pacheco advirtió acertadamente que la novela histórica mexicana del siglo XIX era folletinesca, y en ella despuntaron autores como Altamirano, Mateos, Salado Álvarez y Riva Palacio, entre muchos otros.<sup>48</sup> La causa principal para que los escritores dejaran de escribir novelas históricas y de folletín fue, según Pacheco, la muerte de Benito Juárez, asunto que implicó para los intelectuales una nueva lucha política a favor de la sucesión presidencial, que entonces se disputaba entre Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz.<sup>49</sup> Y, en efecto, el cambio de presidente fue una convulsión política que provocó que muchos intelectuales cambiaran sus posturas y definieran de nueva cuenta su papel en el devenir nacional; Riva Palacio fue uno de ellos, aspecto que es muy evidente en su abandono del género novelesco que tantos lectores afectos y éxitos editoriales le había otorgado.

---

<sup>46</sup> Alberto Villegas Cedillo es uno de ellos.

<sup>47</sup> Todas las novelas históricas de Riva Palacio están enmarcadas en estas fechas, así como *Clemencia* (1868) de Altamirano y *El cerro de las Campanas* (1867-1868) de Mateos.

<sup>48</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. vi.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. vii.

Por su parte, Villegas Cedillo es uno de los críticos que señala que la novela de folletín todavía se publicó en el siglo XX. En su libro *La novela popular mexicana del siglo XIX* estableció una delimitación temporal muy atinada sobre la producción de las novelas de folletín que convendría retomar para concluir este apartado. Con su investigación el crítico propone cuatro etapas de producción:

1. De 1816 a 1831 se producen los primeros tanteos de la Novela Popular.
2. De 1841 a 1860 período de afirmación del género.
3. De 1861 a 1875 presenciamos el máximo auge que la novela adquirió en México.
4. De 1877 a 1941 tiene sus altibajos para poderse sostener, pues ya está el Modernismo y la Novela de la Revolución.<sup>50</sup>

Coincido plenamente con los puntos 2 y 3. El periodo que abarca los años señalados por Villegas Cedillo en estos dos puntos son además los años en los que la novela europea se vendió con más frenesí en México, de modo que hay una coincidencia entre la venta de la novela de folletín europeo y la producción novelística mexicana. Para Villegas Cedillo la última novela de folletín de México fue *Juan Willis* (1941) de Juan Pablo Almendaro,<sup>51</sup> publicada en un periódico poblano.

Al final del libro, Villegas Cedillo colocó un listado de obras que él considera populares y en el que todavía destacan algunas del siglo XX. Pese a la exhaustividad del listado, el crítico no precisa su formato de publicación, en muy pocos casos señala si fueron

---

<sup>50</sup> A. Villegas Cedillo, *op. cit.*, p. 12. Mayúsculas del autor.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 28

publicadas en entregas y en qué periódicos, pero poquísimas veces indica cuáles fueron en folletín y no menciona ninguna publicada en volumen completo; de tal manera que una revisión general a esta lista de obras y autores permite encontrar todas las novelas mexicanas (y algunas que no son propiamente novelas) escritas y publicadas por más de un siglo; por tanto, más que un hallazgo novedoso de novelas populares, esta enumeración produce la impresión de ser una selección muy amplia de textos publicados en periódicos y revistas. Lo relevante de esta lista es que engloba la producción de novelas y demás textos escritos en México en el siglo XIX vendidos mediante el periódico, o sea que manifiesta la gran influencia que la novela de folletín y la de entregas implantaron en la mente de los escritores mexicanos, que se hallaban motivados por un nuevo modo de escritura que implicaba, tanto la venta masiva de los textos como un acercamiento mayor a los lectores, de ahí el carácter popular que Villegas Cedillo quiere destacar. El gran acierto de esta listado es que muestra la proximidad que existía entre el periodismo y la creación literaria, dejando ver que la literatura convivía con diferentes medios de divulgación, y que gracias a ellos se revitalizó y modificó.

#### 4. LAS CONVENCIONES LITERARIAS DE LOS ESCRITORES MEXICANOS: EL MODELO DEL FOLLETÍN

Aunque muy pocas veces se ha considerado la participación que tuvo la novela de folletín en el proyecto de formación de la novela mexicana del siglo XIX, es pertinente pensar que ésta representó para los escritores mexicanos de la época un medio idóneo para crear la tan anhelada literatura nacional. En el México postindependentista, la sociedad y los intelectuales estaban ansiosos por construir un legado propio que les sirviera de emblema

identitario. Por ello, la construcción de una literatura plenamente mexicana, nacida de los elementos nacionales más representativos, sería el complemento que terminaría de formar a la sociedad, ya que como escribía Lafragua en 1844: “La literatura, pues, a mi débil juicio, no es más que la expresión moral del pensamiento de la sociedad”.<sup>52</sup> Los intelectuales pensaban que la sociedad necesitaba de una literatura que la representara y, por eso, para ellos establecer una literatura de tintes mexicanos era contribuir a la formación de la patria que estaba naciendo. Porque, continúa Lafragua: “La literatura es la palabra de la sociedad”.<sup>53</sup> En el momento en que Lafragua escribe este artículo, las novelas estaban en un periodo inaugural, por decirlo de alguna manera, ya que apenas se tenía como referencia importante *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi; por esta razón, el examen que presenta Lafragua todavía dice mucho de la primera creación literaria de México:

Nuestra literatura hasta 1821, con muy honrosas excepciones, estuvo reducida a sermones y alegatos, versos de poco interés, descripciones de fiestas reales y honras fúnebres, y alguna letrilla erótica. Ni podía ser de otra manera, cuando la sociedad no tenía carácter propio. Vino la Independencia; y durante tres lustros, la patria, el gobierno y la libertad ocuparon exclusivamente nuestros ánimos. Y aunque este campo era vasto, la literatura no podía fecundarlo, porque la política tenía en continua acción todos los resortes sociales: la expresión de nuestra sociedad eran nomás los periódicos.<sup>54</sup>

Para Lafragua, el carácter propio de la sociedad, es decir, la conformación de los valores de una tradición y de una identidad política e histórica mexicanas que no derivaran del centro

---

<sup>52</sup> José María Lafragua, “Carácter y objeto de la literatura”, en *La misión del escritor...*, p. 69.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 75.



cultural dominante, en ese entonces España, es lo que daría impulso a la creación de una literatura plenamente nacional; por tanto, para que la literatura consiguiera este objetivo tenía primero que refuncionalizar sus alcances y centrarse en su cualidad moral más genuina. Sobre el carácter propio de México, en 1852, al exponer la historia de la literatura mexicana, Zarco explicaba que en la época colonial no existía una literatura nacional, porque los escritores “sin tradiciones y sin historia propia, no tenían glorias que cantar”.<sup>55</sup> México, para 1860, ya había tomado un nuevo rumbo político, la República independiente instaurada por los liberales.<sup>56</sup> La independencia política era el primer impulso para la emancipación, que significaba más que una demarcación de España, la oportunidad de conformarse como una unidad política, social y artística autónoma, capaz de autogobernarse, de reinventar su historia abriéndose a la posibilidad de liberarse del pasado colonial, que simbolizaba para los mexicanos un obstáculo, casi una forma moderna de esclavitud. Este hecho político brindó a la literatura el espíritu adecuado que le ayudaría a constituirse como nacional y, para ello, fue utilísima la apropiación del modelo de la novela histórica traída de Europa, en especial la novela de Walter Scott, porque los novelistas románticos creían que la novela histórica podía comprender y representar con mayor eficacia la historia patria, dado que “para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera [la novela histórica], para la belleza literaria se presta más la segunda [la novela

---

<sup>55</sup> Francisco Zarco, “Estado de la literatura en México, en *La misión del escritor...*, p. 176.

<sup>56</sup> Salvo, claro, la irrupción de la Intervención Francesa que para los liberales mexicanos fue no sólo un obstáculo para la vida nacional, sino una agresión al estatuto de libertad que tanto les había costado obtener. Las novelas referentes a este tema discuten lo inoportuno de la invasión y lo perjudicial que fue para el progreso del país. Después de derrocar el imperio de Maximiliano, en México la lucha en contra de la Intervención se entendió como la Segunda Independencia del país.

sentimental]”.<sup>57</sup> Los novelistas mexicanos consideraban que en la literatura se encontraba un valor superior, ahistórico, que debía ser fomentado y transmitido a las nuevas generaciones para que así la sociedad pudiera recibir el apelativo de “ilustradas”.

Las preceptivas que regían en el siglo XIX definían la literatura como un campo en el que se unían la enseñanza y la recreación –el *docere/delectare* de los humanistas clásicos–. Emmanuel Carballo opina que “la novela del siglo XIX, en este sentido, guarda cercano parentesco con los propósitos del teatro del siglo XVI”,<sup>58</sup> que eran moralizantes y didácticos. La prosa que contenía ideas sobre moral y enseñanzas sociales fue considerada por los escritores decimonónicos la más legítima y valiosa creación literaria, porque para ellos la literatura, como declaraba Luis de la Rosa, “cuanto más se perfeccione, será menos a propósito para propagar la inmoralidad, y más adecuada para difundir la sólida instrucción y para inspirar con ellas las virtudes. La verdad y la belleza son los dos grandes elementos de las composiciones literarias”.<sup>59</sup>

José Gómez Hermosilla, en su libro *El arte de hablar*, también destaca los conceptos de utilidad y divertimento como rasgos de la composición novelística, la cual, desde sus primeras representaciones como historias fabulosas, ha servido “o para comunicar por medio de estas ficciones alguna instrucción útil, o para sólo entretener la ociosidad de los oyentes”;<sup>60</sup> Estas historias ficticias, inventadas al principio sólo para pasar el tiempo, fueron haciéndose más útiles e instructivas. La novela, ya consolidada como

---

<sup>57</sup> I. M. Altamirano, “La literatura en 1870. La novela mexicana”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, SEP, México, 1988, t. 1, p. 235.

<sup>58</sup> Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara/Xalli, Guadalajara, 1991, p. 50.

<sup>59</sup> Luis de la Rosa, “Utilidad de la literatura en México”, en *La misión del escritor...*, p. 89.

<sup>60</sup> J. Gómez Hermosilla, *op. cit.*, p. 364.

género literario, acentuó su carácter didáctico, que para Herosilla es uno de los aspectos más destacados de las novelas, ya que éstas “son verdaderas lecciones de moral, en las cuales por medio de ingeniosas ficciones se trata de inspirar amor a la virtud y horror al vicio, de disipar las ilusiones de las pasiones y de corregir los defectos menos graves y aun las solas ridiculeces de los hombres”.<sup>61</sup> El carácter moral de la novela es parte de su esencia compositiva y este elemento está en fuerte correspondencia con la construcción del género y con la realización del estilo, pues Herosilla explica que “la moralidad misma que encierran y la instrucción que pueden suministrar, serían mal recibidas, si no viniesen ataviados [*sic*] con las galas del estilo”.<sup>62</sup> En este sentido, la creación literaria se comprendía, según la define Herosilla, como la unión entre un buen estilo y una enseñanza moral estimable.

Herosilla apunta, además, que el escritor de novelas debe tener presente siempre al lector; por esta razón, las características típicas del género fueron establecidas en relación con la lectura. Por ejemplo, junto con la lección moral, la novela debe tener una construcción ingeniosa compuesta de una variada serie de peripecias y circunstancias que “interesen vivamente la atención y la mantengan despierta”;<sup>63</sup> también, el autor debe hacer gala de una “sensibilidad exquisita, fina y ejercida” que logre “conmover por este medio el corazón de los lectores”.<sup>64</sup> En suma, una buena novela, conforme a los delineamientos que Herosilla dicta sobre la construcción de este género, debe ser capaz de poner en práctica el *docere/delectare*, es decir, “interesar o sostener la atención de los lectores, y sorprender

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 370.

la imaginación”.<sup>65</sup> Por eso, el crítico considera que la lectura de la novela no es una moda corruptora, sino todo lo contrario, un ejercicio intelectual: “porque el amor a lo maravilloso y el gustar de ficciones ingeniosas, no es, como creen algunos, efecto de corrupción, sino cierta inclinación natural fundada en la grandeza y dignidad del entendimiento humano”.<sup>66</sup>

Los preceptos dictados por Hermosilla en su famoso libro compendiaban las ideas generales que la gran mayoría de los escritores tenía sobre la creación literaria. Gracias a este tipo de educación preceptiva, la literatura fue entendida por ellos como un conducto artístico que podía instruir acerca de las normas aceptables de la sociedad mexicana, básicamente porque la literatura tenía, según esta concepción, una función no sólo instructiva, sino evangélica; sobre este aspecto, Zarco explica que “la literatura no tiene, pues, un carácter pueril, ni de mera diversión; sus miras son elevadas, santas y salvadoras. Las letras intentan redimir a la humanidad [...] en todo género de composición se busca la verdad y la filosofía, y las que de esta circunstancia carecen, son trivialidades inservibles en la época presente”.<sup>67</sup>

Una rápida ojeada sobre la concepción de los escritores mexicanos acerca de la literatura permite advertir que la creación literaria representaba una tarea que para ellos era de primer orden, ya que “enseñar verdades luminosas, corregir los vicios nocivos de la humanidad, dar un poco de fe y esperanza a los que padecen en la Tierra, es la misión grandiosa de la literatura de nuestros días”,<sup>68</sup> escribía el mismo Zarco en 1851, advirtiendo con estos términos el objetivo mesiánico de las letras; o como lo explicaba también

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>67</sup> F. Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en *La misión del escritor...*, p. 173.

<sup>68</sup> *Idem.*

Hermosilla al exponer la función didáctica de la novela: “es necesario que [...] sus autores no se permitan la menor liviandad, ni siembren máximas, que de cualquier modo puedan ser opuestas a las buenas costumbres, que no autoricen errores peligrosos en ningún género, y que al contrario procuren combatir las erradas opiniones de la multitud y las supersticiones populares”.<sup>69</sup> Las bases generales que dictaba la preceptiva literaria de la época indicaban que la literatura cumplía funciones que iban más allá de la simple realización artística, que era de alguna manera su primera condición; ésta tenía, además, la misión de ser un profesor de las masas y un consejero moral, casi a la manera de un religioso, que ayudara a confirmar, esclarecer y propagar una doctrina de valores con adecuados ejemplos literarios y con una serie de reflexiones que enseñara la verdad y la buena voluntad de los actos humanos. De modo que estos tres fines cumplían con los tres niveles principales de la literatura, que eran la poética, la didáctica y la moral.

La novela de folletín congenió con este proyecto de enseñanza –que también era político en cuanto a sus objetivos–, porque brindó a los novelistas mexicanos una posibilidad de difusión inusitada. Carlos Monsiváis afirma que la novela de folletín es “un género que expresa literaria y vitalmente a la sociedad”;<sup>70</sup> no es de extrañar, entonces, que los escritores la percibieran como un producto artístico que podía ingresar con facilidad en la nueva sociedad de lectores: política, educación y entretenimiento se conjugaron en estas novelas nacionales, ya que con esta unión de caracteres los textos podían cumplir lo que Luis de la Rosa entendía acerca de la capacidad operativa de la creación literaria, cuando

---

<sup>69</sup> J. Gómez Hermosilla, *op. cit.*, p. 368.

<sup>70</sup> Carlos Monsiváis, “Manuel Payno: México, novela de folletín”, en *Del Fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, Margo Glantz (coord.), UNAM, México, 1997, p. 241.

opinaba que “la literatura tiene el secreto de ilustrar el espíritu, conmoviendo y deleitando el corazón”.<sup>71</sup> La novela de folletín poseía la técnica capaz de deleitar y de atrapar lectores, que no era decir poco, en una sociedad en la que sólo un porcentaje mínimo sabía leer; una sociedad, además, azotada por graves crisis económicas. Así, la novela de folletín se ofrecía como una lectura fácil y a un bajo precio. Estas dos características eran las llaves que podían abrir las puertas de los hogares de la clase media mexicana a las que llegarían estos textos. Los novelistas mexicanos lo supieron y, tal vez por eso, emplearon con tanto ahínco este tipo de novela nacida del periodismo.

Además, la novela de folletín tuvo una acogida favorable en México, porque era útil para la defensa de los valores ideológicos que ya se exponían en las páginas de los diarios. Esta potencialidad política de los textos novelísticos no era hallada como un defecto, sino como un atributo de filiación partidista, que para ellos no era ni excepcional ni inapropiado; el mismo Justo Sierra, por ejemplo, alentaba a los jóvenes literatos a escribir sobre política, y les decía: “Cantad la historia política de nuestra patria, aun cuando vuestros himnos os marquen un puesto en uno de los partidos en que se divide nuestra sociedad”.<sup>72</sup>

Una gran parte de los escritores que cultivaron la novela tenía una relación fuerte con el periodismo, de modo que adoptar esta nueva moda “periodística” no les fue nada difícil, al contrario, muchos acudieron a ella porque les pareció un medio eficaz para complementar su interés político, que ahora podía ser trabajado con una presentación

---

<sup>71</sup> L. de la Rosa, art. cit., p. 87.

<sup>72</sup> Justo Sierra, “La literatura en México y otras cosas”, en Justo Sierra, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/UNAM, México, 2009, p. 224.

entretenida<sup>73</sup>. Esta es una de las razones por las que la novela mexicana del siglo XIX se aproxima mucho a la escritura periodística. Manuel Pedro González encuentra que este rasgo de los novelistas se debe a que México fue el país latinoamericano que más se vio determinado por la prensa: “Concretándome a México y al campo de la novela, diré que la influencia del periodismo sobre este género es mayor quizá allí que en ningún otro país americano, y se ha acentuado cada día más por razones políticas y económicas principalmente”.<sup>74</sup> La sensibilidad periodística que tenían los escritores no los abandonaba cuando escribían sus novelas, al parecer fue asimilado como otro elemento de sus textos. Por ello, muchas novelas mexicanas de este siglo contienen una prosa de tintes periodísticos. Riva Palacio es un ejemplo ideal de esta característica, ya que su novela está escrita con una prosa ligera, telegráfica, concisa, dinámica y clara (empleada también en sus artículos periodísticos), pero que además se complementa con aventuras misteriosas y estrambóticas al estilo folletinesco.

Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano también estudia la relevancia histórica de la novela de folletín. En su obra crítica titulada *Revistas literarias de México (1821-1867)*, Altamirano condensa las ideas y los planteamientos que tenía respecto a la novela; ahí opina, por ejemplo, que la novela de folletín, que para él es el paradigma de la novela moderna, representa un beneficio económico para el escritor, y uno cultural para el público lector:

---

<sup>73</sup> El entretenimiento tenía un sentido diferente al actual, que puede entenderse como pasar un buen rato, para los intelectuales decimonónicos, más bien, debía tener incluida la decencia en la presentación y un alto valor moral, a veces incluso religioso.

<sup>74</sup> Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, Ediciones Botas, México, 1951, p. 36.

Lo repetimos: el movimiento literario es visible. Hace algunos meses todavía, la prensa no publicaba sino escritos políticos u obras literarias extranjeras. Hoy se están publicando a un tiempo varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, todo obra de jóvenes mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día. El público, cansado de las áridas discusiones de la política, recibe con placer estas publicaciones, las lee con avidez, las aplaude; y todo nos hace creer que dentro de poco, podrá la protección pública venir en auxilio de la literatura y recompensar los afanes de los literatos, no siendo ya este trabajo estéril y sin esperanza.<sup>75</sup>

Para Altamirano, la novela es el género dominante del siglo XIX, la cual se relaciona fundamentalmente con un proyecto de educación, moral, ideología y religión, acorde en muchos sentidos con el romanticismo social de los novelistas franceses, que entonces eran epítome de la teoría novelística.<sup>76</sup> Por este motivo, el mismo Altamirano considera que la novela requiere de un tema que sea benéfico para la justicia social o para la identidad nacional. Más que postulados, sus ideas, en realidad, son las conclusiones a las que él llegó después de la lectura y el análisis de los novelistas mexicanos que hasta entonces había leído, que eran prácticamente todos, pues tenía un conocimiento vastísimo de la literatura de su época.

En los ensayos que conforman el libro, Altamirano hace primero una revisión de la literatura universal para llegar después a la novela mexicana, que es el género privilegiado en las *Revistas*. De sus observaciones, destaca que la novela en México al parecer había sido un género sujeto desde su nacimiento a una misión social. La novela histórica de

---

<sup>75</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup> Altamirano fue el primero en llamar novelas sociales a las obras de Fernández de Lizardi, Payno, Tovar y a las de otros novelistas que se interesaban por los problemas de la sociedad (*La literatura nacional...*, p. 21).



mediados de siglo, explica Altamirano, conserva todavía este rasgo. El hecho de que un autor conservara ese sentido de “misión”, es lo que provocaba que su obra fuera valiosa, incluso artística; Ortiz Monasterio señala que “este sentido de “misión”, es decir, que el literato debe contribuir al engrandecimiento y progreso de la patria, es característico del romanticismo mexicano y lo distingue del europeo”.<sup>77</sup> Para Altamirano este género es una “lectura” del pueblo y, por eso, debía ser utilizado en favor de la educación,<sup>78</sup> pues considera que “la novela es el libro de las masas”.<sup>79</sup> La verdadera literatura debería ser bella, pero sobre todo útil. Esta fue la principal herencia de la Ilustración que permaneció en México durante casi todo el siglo XIX: esa manera de comprender la finalidad de la creación artística.

De acuerdo con el pensamiento liberal que tenía la propuesta crítica de Altamirano, la novela debía ser aprovechada para cumplir el proyecto social de una nación liberal, justa, equitativa e igualitaria, que sería el mayor logro de los mexicanos. El carácter popular de la novela de folletín, es decir, su capacidad masiva de difusión y su habilidad de ganar el aprecio de las masas, funcionaría como la herramienta para conseguir el triunfo de este ideal, y la prueba se podía encontrar en el éxito que tuvieron los novelistas europeos de folletín en México. Altamirano comenta que se estaban “reproduciendo sus obras en los folletines de casi todos los periódicos de México, y se agotan las ediciones que vienen de España”.<sup>80</sup> Altamirano deseaba que en México pronto se pudiera decir lo mismo, es decir,

---

<sup>77</sup> J. Ortiz Monasterio, *México eternamente...*, p. 46.

<sup>78</sup> Escribe Altamirano que: “todo lo útil que nuestros antepasados no podían hacer comprender al pueblo [...] lo pueden hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no pueden disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas” (*La literatura nacional...*, p. 29).

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 33.

que la novela fuera un éxito comercial que beneficiara económicamente a los escritores, pero también una victoria popular que dejara, a partir de la lectura, enseñanzas provechosas en la sociedad. Villegas Cedillo también anota que:

Son muy pocos los escritores que hicieron dinero con la Novela Popular, si acaso: Juan A. Mateos con *El cerro de las Campanas* y su serie de novelas, publicadas una tras otra hasta *La majestad caída*, todas estas novelas alcanzaron un tiraje de mil entregas por semana. Vicente Riva Palacio, tan popular como el primero, publicando *Calvario y Tabor; Monja y casada, virgen y mártir; Martín Garatuza* y unas veinte obras más que tuvieron bastante aceptación por los lectores. *Tomochic* de Heriberto Frías [...], *Astucia* de Luis G. Inclán [...]. La historia de la Novela Popular, desde Fernández de Lizardi, no ha enriquecido a los autores.<sup>81</sup>

Dedicarse a la literatura en el siglo XIX no era un oficio remunerable, abundantes escritores coinciden con Altamirano respecto a la pobreza económica que implicaba este trabajo, entre los muchos problemas, explica Vigil, “hay que mencionar en primer lugar la falta de protección que entre nosotros ha tenido la literatura; en otros términos, la triste y amarga perspectiva que ofrece a aquellos que poseídos del afán de escribir, carecen de los medios necesarios para asegurar una vida tranquila”.<sup>82</sup>

Payno, quien fue el iniciador de la novela de folletín en México, mantiene en su obra esta especie de misión social, como la define Altamirano, a partir de la construcción de un retrato detallado de la sociedad mexicana. Para Monsiváis esta sociedad que describe Payno es folletinesca, pues se compone de “la ronda de ideales, usurpaciones, asesinatos a

---

<sup>81</sup> A. Villegas Cedillo, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>82</sup> José María Vigil, “Algunas consideraciones sobre la literatura Mexicana”, en *La misión del escritor...*, p. 279.

mansalva, humor como de soslayo, relajo, chusquerías...”.<sup>83</sup> Será esa sociedad abigarrada y compleja la que se construirá en las novelas mexicanas, y será también esta imagen de la sociedad la que será observada por la mirada crítica del escritor, quien a su manera la reconstruirá folletinescamente, es decir, hiperbolizando con aventuras y misterios los vicios y virtudes de los personajes, y en donde las peripecias de la nación se convertirán en el tema central de los textos, sin importar si están ubicados en la Colonia o en el México posindependentista. Representar a la sociedad mexicana, con su historia, sus costumbres, su legado político y económico fueron los componentes que se consideraban más legítimos para la construcción de la literatura nacional, independientemente de las técnicas que los mexicanos podían obtener de los europeos. De la misma manera, la historia nacional y la sociedad se asociaron con la riqueza de la naturaleza mexicana, esto es, con la fauna y la flora del país; por tanto, la sensibilidad artística de la sociedad estaba en fuerte vínculo con la sensibilidad de la naturaleza, de modo que “la metáfora sobre la riqueza de la tierra y la fecundidad de los ingenios literarios fue una referencia obligada en la mayor parte de los ensayos románticos sobre la literatura nacional”.<sup>84</sup>

Debido a este interés por el análisis de la sociedad, que Altamirano define como un rasgo determinante de la narrativa de México, el primer atractivo que los escritores mexicanos encontraron en los folletinistas franceses fue su vocación por el romanticismo social. El análisis de la sociedad, la explicación de los vicios y virtudes del pueblo sustentadas en cuestiones económicas y de clase, las condiciones de pobreza, corrupción e injusticia, el abuso del poder político y religioso fueron los primeros intereses temáticos

---

<sup>83</sup> C. Monsiváis, art. cit., p. 245.

<sup>84</sup> Jorge Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, UNAM, México, 2010, p. 112.

que los novelistas de México asimilaron de los franceses. El folletín les dejó, primeramente, un aprendizaje temático. Sue, Dumas, Hugo y Soulié ofrecieron una nueva manera de explicar la vida social. La similitud de temas y de historias narradas se localiza en un primer plano del modelo de folletín, relativo únicamente a sus intereses temáticos, que van desde asuntos sociales, pasando por el amor, la pobreza, el matrimonio, los problemas de clase, etc., hasta tratar incluso la historia nacional de cada país representado en las novelas. El acercamiento a estos temas propició que el modelo de folletín se identificara con un interés de carácter socialista o sociológico, incluso pensado en un sentido ideológico. Los novelistas mexicanos participaron de este método de reflexión social al incluir no sólo los temas tratados por los europeos, sino también al entender esta línea como una de las partes del romanticismo literario<sup>85</sup> que debía ser desarrollado en México. Hay, por tanto, una veta de novela socialista en el México decimonónico, en el que se incluyen obras tales como *Ironías de la vida* (1851) de Pantaleón Tovar, *Antonio y Anita o los nuevos misterios de México* (1851), *Los misterios de San Cosme* (1851), *Los misterios de Chan Santa Cruz* (1864) de Pantaleón Becerra, *Los misterios de México* (1850) de Niceto de Zamacois, *Pobres y ricos de México* (1884)<sup>86</sup> de José Rivera y Río, y algunas otras novelas que seguían los parámetros escriturales del estilo de Sue. En este tipo de obras se ponía al descubierto un mundo de pobreza y marginación, como uno de sus temas principales, así como la corrupción e injusticia de las instituciones que funcionaban subrepticamente como los verdaderos opresores del pueblo.

---

<sup>85</sup> Vid. Roger Picard, *El Romanticismo social*; puesto que ya traté este aspecto en el capítulo anterior, sugiero revisar la parte sobre el romanticismo social de los folletinistas.

<sup>86</sup> La dicotomía entre pobres y ricos se encuentra en “todas las novelas de folletín españolas” (Pilar Aparici e Isabel Gimeno, “Prólogo”, en *Literatura menor del siglo XIX...*, p. xxviii).

Pero a la par de la interpretación de la sociedad, la representación literaria de esos problemas también estaba determinada por una novedosa forma de exposición. Este plano de significación del modelo se localiza en otro nivel del texto, perteneciente en este caso al nivel narratológico con el que se construyen las acciones que viven los personajes, entre las que destacan los raptos, robos, usurpaciones, muertes misteriosas, duelos, guerrillas, naufragios, epidemias, persecuciones, en fin, múltiples situaciones dramáticas. Este plano, que se puede ubicar en la elaboración de las aventuras, también llegó a concebirse como un elemento típico del modelo de la novela de folletín. Estas aventuras se conjugaron con una narración dinámica e intensa, que mediante la intriga y el misterio lograba mantener el interés del lector. La intensidad narrativa y el suspenso son dos recursos propios del modelo de folletín. Los elementos propiciadores del suspenso pertenecen a otro nivel textual, a la estructura del relato, en el que también el modelo folletinesco tuvo incidencia. Las novelas de Justo Sierra O'Reilly, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, Ireneo Paz, Juan A. Mateos, se encuentran entre las obras que supieron aprovechar los recursos de la intriga, el suspenso y las aventuras del folletín; de ahí que en muchas de las novelas de estos autores se encuentren diablos, bandidos, huérfanas indefensas, héroes rocamboleros, todos ellos rodeados de secuestros, intrigas políticas, muertes misteriosas, crímenes, sentimientos exacerbados como amor, odio, nerviosismo, desmayos, enfermedad raras, etc., en una estructura narrativa hecha en cuadros que abarcan un par de capítulos, en los cuales se encerraba la coherencia y la intensidad, o sea que era muy probable que estos capítulos formaran parte de una sola entrega que debía tener sentido y tensión dramática, principio y fin de la intriga, como sucede actualmente con los capítulos de las telenovelas.

Estas variadas aventuras se presentaban mediante una manera, también novedosa, de establecer la trama, otro rasgo más del modelo, concerniente al modo en que se plantea la estructura narrativa. En este aspecto, el modelo de folletín remite a una trama compuesta de muchos fragmentos e historias enlazadas. El enredo amoroso es uno de sus artificios estructurales más usuales, así como las historias concatenadas, es decir, anécdotas pasadas conectadas, a veces por aparentes accidentes, con las historias más inmediatas. En su mayoría, estas distintas historias tenían como unión un punto en común, que podía ser el tema amoroso o el tema histórico, pero lo que resalta de esta forma de organización es su fragmentación, heredera de la presentación periodística, y la dinámica con que el autor iba encadenando, de manera vertiginosa y casi imparable, estos fragmentos narrativos. La *gradación*, la *anacronía*, la *anisocronía*<sup>87</sup> y la intriga forman parte de esta estructura narrativa del folletín. Payno, por ejemplo, aprendió y puso en práctica esta estrategia en *El pistol del Diablo*, donde es evidente la refuncionalización de esta construcción narrativa.

El abanico de personajes pertenece a otro nivel más del modelo de folletín. Los personajes distintivos son la heroína joven y bella, el héroe, la madre y el padre o algún familiar cercano a los protagonistas como un hermano o un tío, la/el antagonista o rival de amores del héroe y la heroína, algunos sujetos anónimos, siempre oportunos para el misterio, uno o varios supervillanos, el cura, el amigo y aliado fiel del héroe, entre otros. Lo que destaca en este nivel es que los personajes tipos o estereotipados representaban muy

---

<sup>87</sup> La *gradación* es un recurso que permite la progresión ascendente o descendente de las ideas y las acciones; por ello, posibilita la repetición y la concatenación progresiva de los sucesos. La *anacronía* consiste en un desplazamiento de la disposición cronológica de los hechos y su disposición artificial en el proceso de la enunciación; por esta razón, remite a un conjunto de estrategias de la narración y su proceso. Por último, la *anisocronía* remite al desfase de la duración de un hecho entre la temporalidad de la historia narrada y la temporalidad del discurso que da cuenta de esta historia; entre sus estrategias se encuentran la pausa, el resumen, la elipsis, etc. Para una definición más completa de estos términos *vid.* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2010, s. v. “gradación”, “anacronía”, y “anisocronía”.

bien los distintos niveles sociales y personifican de manera tan acertada los diferentes sentimientos y valores, debido a su carga simbólica, y eran además tan adecuados para las aventuras, que llegaron a reconocerse como rasgos dominantes del modelo, tanto que una novela de folletín llegó a ser entendida por los lectores como un repertorio, siempre idéntico, de sujetos actantes.<sup>88</sup> La división maniquea de personajes en opuestos, buenos y malos, es al mismo tiempo una estrategia para estructurar la trama y un recurso para la construcción de personajes, herederos ambos elementos del esquema de binomios del melodrama, plataforma narrativa de muchas de estas novelas, a tal grado que este universo tiene como base una estructura melodramática, planteada en opuestos, también característica de este modelo literario.

Las novelas de folletín, además del modo de producción y de la estructura melodramática, compartían ciertas técnicas de escritura. Una prosa telegráfica, escasa descripción, frases cortas, poca densidad lingüística, así como la brevedad de los capítulos, son sólo algunas de las técnicas de escritura que los folletinistas europeos usaban. Este modo de escribir, de construir las frases y de narrar las aventuras tiene su origen en el periodismo, es decir, en la presentación fragmentada que iba casi siempre a la par de la publicación del diario. Con el tiempo, esta técnica de escritura se volvió un estilo, independiente de la presentación periodística; por tanto, un estilo sencillo, depurado de ambigüedad y rebuscamientos verbales es otro de los elementos que se pueden circunscribir como propios del modelo de folletín.

---

<sup>88</sup> Lo mismo puede decirse de las telenovelas actuales, herederas de este elemento, y de muchos otros, de la novela de folletín del siglo XIX.

Para los objetivos de mi investigación reúno sólo algunas de las características que la crítica ya ha establecido como propias de la novela de folletín; por tanto, en mi trabajo vuelvo operativo el modelo de folletín entendido como un conjunto de técnicas de escritura, recursos, estrategias narrativas, tendencias ideológicas, intereses temáticos, un método de producción y un estilo dinámico de construir tramas, ubicados todos estos aspectos en distintos niveles textuales. Por ello, lo que me resulta más provechoso es su capacidad abarcadora, es decir, la habilidad que tiene este modelo de folletín de desplazarse por niveles diferentes del texto. La realización puntual de todas estas características es, por tanto, casi un imposible, la prueba más contundente sobre esto se puede encontrar en las novelas mexicanas heredadas del folletín: algunas desarrollaron ciertos elementos narrativos, recurrieron a tramas estereotipadas o a personajes tipo, otras revisaron desde un ángulo sociológico a la sociedad mexicana, etc. La selección de elementos folletinescos, encontrados en algunas de las novelas mexicanas<sup>89</sup> y la “mexicanización” son dos de los rasgos que permiten observar un “uso” del modelo de folletín refuncionalizado sólo en algunos de los muchos estratos que lo componen.

La convivencia y puesta en práctica de este modelo es tan compleja que es posible advertir que el folletín mexicano tuvo rasgos particulares difíciles de ser conjugados, de manera total, con los recursos narrativos de la novela europea. A los novelistas mexicanos de corte histórico-folletinesco les interesó el tema social, pero no necesariamente lo trabajaron tal como los franceses, pues la sociedad mexicana necesitaba de su propia

---

<sup>89</sup> Recomiendo revisar el trabajo de Adriana Sandoval, titulado *Los novelistas sociales*, ahí la investigadora rastrea la influencia de la novela de folletín en dos novelistas mexicanos (Tovar y Rivera y Río). La misma investigadora concluye que las novelas mexicanas no son una realización casi exacta del modelo francés en el que se apoyaron.



representación y, por ello, fue retratada en las novelas a partir de su singularidad. El mismo Altamirano pedía originalidad temática a los novelistas cuando les decía que era necesario comenzar a utilizar la riqueza natural e histórica de México, y lo decía en este sentido: reclamaba una visión de lo mexicano, de la vida nacional que no fuera una imitación de la novela europea, y cuando expresaba esto no se estaba refiriendo a sus técnicas narrativas, que incluso él llegó a emplear, sino a su visión de la sociedad, a su tema. Para Altamirano el tema de los mexicanos debería ser México. Los novelistas mexicanos apreciaban los recursos narrativos de la novela de folletín, pero no llegaron a desarrollarlos en plenitud, algunos se interesaron más en la aventura, otros en las divisiones maniqueas del bien y el mal, a otros simplemente les atrajo la perspectiva sociológica.

El aprendizaje de las técnicas folletinescas por parte de los mexicanos quedó instaurado desde Payno y Sierra O'Reilly, ambos desarrollaron algunos recursos sin llegar a manejar de manera cabal el modelo, es decir, sin unir completamente el tema social con las técnicas folletinescas. Payno, por ejemplo, elabora un perfil de la sociedad, empleando además los recursos de la ilación de aventuras y peripecias, incluso usa también ciertos personajes folletinescos (como el Diablo y la heroína bella e indefensa); Sierra O'Reilly deja casi de lado el análisis sociológico y se centra más en construir la estructura del misterio, del suspenso y de la concatenación narrativa.

La presentación fragmentada en el periódico fue otro rasgo que el modelo francés impuso en la novela mexicana. Pero más allá de publicar únicamente con este formato, lo que se podía extraer como enseñanza —y al parecer fue lo que muchos novelistas hicieron—, era una manera de escribir dividiendo el suspenso en recortes y alargando la historia como recurso de estructuración narrativa. Por este motivo, la presentación periodística es sólo uno

de los rasgos del modelo francés, que podía o no ser empleado. Autores como Pantaleón Tovar acudieron al modelo francés en cuanto a su temática, pero no en cuanto a su promoción en el periódico. Riva Palacio, por el contrario, poco tocó en sus novelas el estudio social, pero sí acudió a la venta y escritura fragmentada de los folletinistas. Por tanto, publicar mediante la prensa no necesariamente debe ser visto como un rasgo obligatorio del modelo, y esto se debe en gran medida al hecho de que la literatura del siglo XIX se vio definida por el periodismo, folletinesco o no; más bien, lo que se debe considerar una característica del modelo de folletín es el artificio de escritura que implica escribir en fragmentos, con intriga y aventuras encadenados.

El aprovechamiento del potencial popular de la prensa es un agregado, pero no necesariamente un requisito forzoso y tan es así que la novela podía tener dos tipos de venta: en folletín o en entregas. La segunda no aprovecha la popularidad del diario, pues su venta era independiente al periódico. Lo que destaca en ambas es su mecanismo de escritura y el interés temático que ofreció a los lectores, no tanto su proceso de divulgación, esa es la esencia de lo que me interesa rescatar del modelo de folletín, en el que una forma de escribir se une a una temática de índole social, moral, didáctica, sentimental, a veces superficial y simplista, pero siempre llena de intriga y emoción.

##### 5. EL MODELO DE FOLLETÍN ¿IMITACIÓN O ENSEÑANZA DE ESCRITURA?

La apropiación del modelo de folletín por la tradición narrativa mexicana también supuso otro problema para la concepción novelística de los escritores. El modelo de folletín en México se enfrentó a una sociedad que se estaba identificando con una idea de lo nacional, también en construcción. Por esta razón, el modelo europeo que los novelistas mexicanos

asumieron se vio modificado y, de cierto modo, forzado a articular sus temáticas, de manera complementaria y contradictoria, con el ideal literario que entonces existía en México —mencioné antes algunos rasgos, los más destacados son la misión social y la representación de la nación en la novela —; pero este conflicto entre el modelo de folletín y la concepción novelística de los mexicanos se vio también envuelto en un conjunto de fenómenos culturales y políticos que si bien no impidieron su difusión, por lo menos, si opacaron su relevancia. Estos problemas condujeron al replanteamiento y reelaboración de los elementos distintivos del modelo de folletín y de sus mecanismos de realización artística en la novela mexicana del siglo XIX.

El primer problema que podría explicar el fenómeno anterior tiene que ver con la forma en que los mexicanos entendían la influencia literaria proveniente del extranjero. Los escritores de México, en principio, tenían visiones encontradas sobre la influencia de la literatura extranjera en la narrativa nacional. Vigil, por ejemplo, opinaba que la influencia externa sólo servía para menospreciar las virtudes literarias de los escritores del país, que prácticamente se sentían inferiores frente a la literatura de fuera:

¿No se percibe con toda claridad que sobran medios para dar a la literatura un carácter original, en cuanto es lícito aspirar a esta circunstancia? ¿Qué es, pues, lo que falta? Tal vez parezca una paradoja lo que vamos a decir, no obstante que contenga en nuestro concepto la llave del problema. Lo que perjudica a nuestros hombres de letras es el estudio excesivo de las literaturas extranjeras; es cierto sentimiento de inferioridad que hemos heredados de la Colonia, el cual engendra una timidez que no se atreve a traspasar los límites de una servil imitación. El poeta que ha logrado reproducir la frase rebuscada de Herrera y fray Luis de León, o las

ampulosas antítesis de Víctor Hugo [...] creen haber pronunciado la última palabra del arte.<sup>90</sup>

Pero más allá de que la opinión de Vigil parezca despreciar totalmente la influencia extranjera, lo que considera lamentable es que los escritores imiten porque creen que no tienen otra opción válida, ya que, según ellos, no hay elementos meritorios en su tierra natal, pero en realidad, opina Vigil, lo que sucede es que “no reflexionan que olvidando lo que tienen cerca, nuestro suelo con sus espléndidas bellezas, nuestra sociedad con sus caracteres propios, con sus condiciones especiales, podrían crear cuadros y situaciones de indisputable mérito”.<sup>91</sup> En efecto, lo que Vigil rechaza es la lectura que se ha hecho de la literatura extranjera, del modo tosco en que los escritores mexicanos han adoptado las imágenes y los personajes de otras tendencias literarias, construyendo circunstancias que no corresponden con la realidad mexicana; por tanto, su crítica hacia el aprendizaje de las literaturas extranjeras se refiere a la adaptación sin filtro y sin toque nacional con que se han reproducido, casi mecánicamente y de forma impostada, las técnicas literarias de la literatura europea en la narrativa mexicana.

Esta misma opinión tenía Altamirano sobre la manera en que debía ser entendida la construcción de la novela nacional, aunque Altamirano sí consideraba conveniente aprovechar los recursos de la literatura extranjera, siempre y cuando fueran “mexicanizados”, porque sólo “la poesía grandiosa y sublime de la libre América faltaba al folletín francés para su embellecimiento”,<sup>92</sup> llegó a escribir en una ocasión; sin embargo,

---

<sup>90</sup> J. M. Vigil, art. cit., p. 278.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> I. M. Altamirano, *La literatura nacional...*, p. 81.

percibía que entre los escritores estaba creciendo cada día más un exceso por “lo francés”, que ya no era tan apropiado para la construcción de la literatura nacional: “El segundo inconveniente que la lectura de la novela extranjera, y francesa en particular, ha traído a nuestro pueblo, es el de hacerle tomar tal gusto por la historia y geografía de otros países, que ha acabado por desdeñar las de su patria”.<sup>93</sup>

En 1890, Gutiérrez Nájera, respondiendo a la crítica que le reprochaba su afrancesamiento, escribe un artículo en el que defiende la influencia extranjera, en especial la francesa, como útil para la escritura. Aunque el ensayo está centrado en discutir el progreso de la literatura española del siglo XIX, los postulados e ideas que desarrolla en el texto permiten entender lo que Gutiérrez Nájera creía necesario para un mejor adelanto de la literatura, con todo el sentido positivista con que fue concebida la creación literaria por parte de los escritores de mediados de siglo, y que persistió todavía en algunos modernistas. Admite, en principio, que “en las Américas latinas pecan muchos de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable o, mejor dicho lo inimitable: Víctor Hugo”.<sup>94</sup> La imitación de la novela europea, por tanto, fue un fenómeno constante en América y en México (aunque la gran mayoría de estas obras, escritas a partir de la imitación, no pasaron el tamiz del tiempo y prácticamente no son consideradas en la historia de la literatura nacional mexicana). Pese a esta afirmación, Gutiérrez Nájera sostiene que la literatura extranjera no es la que se ofrece como perjudicial, sino el uso que se hace de ella (lo mismo habían señalado Vigil y Altamirano). Al comentar sobre la literatura en España, que en ese entonces perseguía ciegamente los postulados de la novela francesa (igual se podría decir

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>94</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en *La misión del escritor...*, p. 411.

del caso de México), Gutiérrez Nájera expresa: “no quiero que imiten los poetas españoles [*sic*]; pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento”.<sup>95</sup> El término cruzamiento que utiliza Gutiérrez Nájera puede entenderse como influencia, y tiene un sentido positivo en toda la extensión de la palabra, sobre todo en lo relativo a la novela, ya que el mismo Gutiérrez Nájera indica que “el renacimiento de la novela en España ha coincidido y debía coincidir con la abundancia de traducciones publicadas. Leen hoy los españoles mucho Zola, mucho Daudet, mucho Bourget, mucho Gouncourt, mucho Feuiller; y por lo mismo los rumbos de la novela han cambiado para los novelistas castizos. En una palabra: la novela española ha viajado y ha aprendido bastante en sus viajes”.<sup>96</sup> Aunque las fechas y los autores mencionados no corresponden con los de mediados de siglo, que es el periodo analizado en mi investigación, bien puede decirse que lo que Gutiérrez Nájera ya identificaba en su década tuvo una situación semejante en los años sesenta, es decir, que la novela viajó y aprendió. Esta enseñanza fue productiva para la construcción artística, porque “este roce con otros temperamentos literarios, con otras literaturas, ha sido provechoso”.<sup>97</sup>

En 1871, Justo Sierra explicaba que la influencia extranjera se avivó en México a partir del encuentro de tendencias –idea que concuerda con lo expuesto por Gutiérrez Nájera–, que deben ser vistas como enseñanzas, ya que desde su perspectiva leer y conocer las letras foráneas han sido ejercicios de exploración que ayudan al progreso nacional; por eso, Sierra estimula a los jóvenes a escribir como lo hacen los extranjeros, olvidándose de

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>97</sup> *Idem.*

temer a la crítica burlona, pues les decía: “imitad, aun cuando os digan que ésa es literatura extranjera, a Quintana, ese Tirteo de la España de 1810; a Olmedo, el cantor de la libertad americana; a Hugo, el poeta redentor de las injusticias sociales; así formaréis, así estáis formando bellas páginas a la literatura nacional”.<sup>98</sup>

En este mismo año, Altamirano escribe un artículo titulado “La literatura en 1870. La novela mexicana”, en el cual desarrolla ampliamente la influencia de la novela francesa en México. Aunque en sus primeras *Revistas* (1868) Altamirano había celebrado la influencia de la novelística europea en el país, para este año de 1871 ya la novela mexicana y los diarios se encontraban repletos de folletines al estilo francés revelando que la llegada de la novela francesa no había sido del todo benéfica para los jóvenes escritores, sobre todo, explica Altamirano, porque:

En algunas de sus producciones (no las señalaremos, ni haremos designación de autores) la influencia de las obras de ciertos autores franceses y españoles, como Fernández González [*sic*]. La misma forma narrativa, igual propensión a la fábula intrincada, a las marañas inverosímiles, a los golpes teatrales de gran sensación, pero de poca verdad; idéntico gusto por la aglomeración aterradora de crímenes, semejanza y monotonía en los tipos, desenlace en que no se observa el *Nec Deus intersit* del poeta, y sobre todo, una repugnancia por pintar a México, como es, incomprendible, y que sólo se explica por esa afición que hay en el vulgo a todo lo que es extranjerismo.<sup>99</sup>

El exceso de escritura al estilo de los modelos francés y español, de la asimilación burda y, sobre todo, de la efusión masiva de las técnicas narrativas de éstos, que Altamirano

---

<sup>98</sup> J. Sierra, art. cit., p. 224.

<sup>99</sup> I. M. Altamirano, “La literatura en 1870. La novela mexicana”, en *Obras completas...*, p. 234.

identifica muy bien como propios del folletín, provocaron que la novela francesa de folletín, principalmente, se volviera trillada,<sup>100</sup> por lo que más que una enseñanza, se convirtió en una “moda corruptora”<sup>101</sup> que trajo consigo toda una transformación en la forma de concebir el arte literario, ahora visto como un negocio, debido a que “una vez metido el demonio del interés, en la literatura, era preciso seguirlo en su carrera vertiginosa, y tratar las obras del pensamiento, como se tratan los asuntos del comercio, calculando el tiempo, las utilidades y la oportunidad”;<sup>102</sup> para remediar esta exacerbación de recursos prestados, Altamirano indica, son necesarias la medida y la mexicanización. Numerosos autores hicieron coincidir los temas relativos a la historia y las costumbres de México con las técnicas folletinescas, fueron éstos los que realmente se apropiaron debidamente del modelo sin abusar de los recursos, sin imitar ciegamente y, al mismo tiempo, contribuyendo a la literatura nacional. El mismo Altamirano menciona unos cuantos, entre ellos Riva Palacio, Juan A. Mateos, Enrique de Olavarría, Eligio Ancona, José T. de Cuéllar, Gonzalo y Roberto Esteva, Santiago Sierra, Justo Sierra, Pascual Almazán, Manuel Martínez de Castro, Flavio A. Paniagua, Ireneo Paz y otros más.<sup>103</sup>

Si durante algún tiempo se pensó que la novela decimonónica era una imitación torpe y simplona de la literatura europea, puede verse ahora desde los textos mismos de los escritores que, en realidad, ellos sentían una gran responsabilidad por la formación de su

---

<sup>100</sup> Altamirano se pregunta por qué los escritores no aprenden también de otras regiones o de otras tendencias, tan poco exploradas y algunas con valioso material compositivo; por ejemplo, la literatura alemana, que a él tanto le gustaba y que en México no era tan popular, lo mismo que la obra de Charles Dickens; incluso se lamenta de que el estilo folletinesco sea el dominante, y que por eso se dejen de lado formas como la novela epistolar, que puede ofrecer mucho a la experimentación formal y a los temas que más gustaban a los lectores mexicanos, es decir, el tema sentimental (*ibid.*, pp. 234-235).

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 232.



país y de su literatura nacional. Es evidente que nuestros escritores tuvieron clara conciencia de los valores intrínsecos de su oficio: enseñar, entretener, conmover, ofrecer conocimientos de política e Historia y, por último, aunque no menos importante, de la necesidad de aplicarse al estudio de la literatura universal y de esmerarse por dominar la forma y los recursos de la gran literatura, porque eso sería medular para construir una literatura propia, ya que ésta sólo sería posible si se aceptaba que la creación de las letras nacionales no podía existir fuera del devenir de la literatura universal, debido a que el influjo de los trabajos literarios del exterior tendría que repercutir tarde o temprano en México. Defendiendo esta misma idea, Guillermo Prieto escribía, en 1844, que “para que una literatura adquiriera un tipo especial, es forzoso que las producciones de los otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos, se transformen y conviertan en literatura característica de un pueblo”.<sup>104</sup> Se sabe que el camino fue largo y difícil y, tal vez, los verdaderos frutos de este esfuerzo sólo fueron debidamente obtenidos en el modernismo, pero esta trayectoria está concebida desde principios del siglo XIX.

En su momento, los novelistas de mediados de siglo también aportaron a este objetivo aprendiendo –experimentando incluso– de la novela histórica europea y de la novela de folletín francesa y española, que circularon por los diarios y de la que ventajosamente, como explica Ruedas de la Serna, “toman de ellos sólo lo que les conviene”.<sup>105</sup> No puede decirse, por tanto, que la novela mexicana asimiló la estética folletinesca de manera integral, puesto que siempre quedaba algo que no se ajustaba, que no compaginaba con la realidad nacional, que no se avenía a su ideal de lo literario. Y esa es la

---

<sup>104</sup> Guillermo Prieto, “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, en *La misión del escritor...*, p. 119.

<sup>105</sup> J. Ruedas de la Serna, “Presentación”, en *La misión del escritor...*, p. 11.

base misma de la diferencia, que no sólo implica un cambio de concepción ideológica (en México se debatía sobre política y sobre la formación de la República liberal mientras en Europa esto era tema superado), sino que también se percibía la vida social y política, las costumbres, los prácticas familiares, las creencias religiosas como categorías que debían ser pensadas como históricas y nacionales,<sup>106</sup> ya que en México apenas se estaban instaurando los valores ideológicos como caracteres integrantes de la nueva nación. Estos elementos no coincidían cabalmente con las problemáticas que los escritores leían en las novelas europeas, tanto en las históricas como en las de folletín; por tanto, buscar esos mismos problemas, pero ubicados y expuestos en las circunstancias de México, fue la particularidad del proceso de apropiación de la novela en México, aunque algunas de las técnicas y los recursos narrativos sí fueran traídos de Europa.

#### 6. VICENTE RIVA PALACIO Y SU CONCEPCIÓN DE LA NOVELA NACIONAL

Vicente Riva Palacio fue uno de los novelistas decimonónicos que mejor supo aprovechar el modelo de escritura del folletín europeo. Lo que resulta relevante es saber si para él la novela sólo consistía en construir tramas atiborradas de aventuras e intrigas, al estilo de Dumas y de Fernández y González, o si la novela realmente tenía que ser la perfecta amalgama entre la enseñanza patriótica y el entretenimiento rocambolesco al estilo del folletín. Este punto es el que me propongo desarrollar en este apartado.

---

<sup>106</sup> Esto sucede tanto en *El fistol del Diablo*, con su descripción de las costumbres nacionales, como en *La hija del judío*, en la cual se manifiesta un interés político por la historia de Yucatán, lo mismo por el devenir de la Inquisición en México; menciono sólo estas dos novelas porque fueron las primeras en asimilar los modelos europeos.

Riva Palacio nunca escribió un artículo en el que discurriera sobre la utilidad o el carácter de la literatura nacional, como sí hicieron muchos de sus contemporáneos. Ortiz Monasterio señala que Riva Palacio “fue el historiador mexicano del siglo XIX que más páginas escribió en torno a la teoría de la historia”,<sup>107</sup> algo que tristemente no se puede decir respecto al ámbito de lo literario. Sin embargo, en el interior de sus textos de ficción fue desperdigando comentarios e ideas que reunidas pueden dar una idea más precisa de lo que pensaba de la práctica novelística. Lo primero que destaca es que fue un escritor muy preocupado por la elaboración artística de sus textos; por eso, en cada una de sus obras se puede encontrar, por lo menos, un comentario que alude al arte de escribir novelas.

Quiero comenzar analizando dos prólogos escritos por Riva Palacio, que quizá tienen mayor cercanía con la crítica literaria que la información que se pueda obtener de sus novelas. El primero de estos prólogos es el que Riva Palacio escribió en 1872 para introducir su novela *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*. Aunque Riva Palacio no tenía por costumbre prologar sus novelas, en ésta hizo una excepción. Lo primero que se cuestiona es la finalidad de la obra; por ello se pregunta: “¿por qué en la mayor parte de mis novelas hablo de la Inquisición?”<sup>108</sup>, y él mismo se contesta “en toda la época de la dominación española en México, apenas puede dar el novelista o el historiador un solo paso sin encontrarse con el Santo Tribunal, que todo lo abarcaba y todo lo invadía”.<sup>109</sup> Para un autor como él, que se especializaba en la época colonial, este tema estaba en todas partes, en especial, cuando lo que él quería era analizar

---

<sup>107</sup> J. Ortiz Monasterio, *México eternamente...*, p. 24.

<sup>108</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, Porrúa, México, 2000, t. 1, p. xv.

<sup>109</sup> *Idem*.

el funcionamiento social y judicial de la Iglesia. Además, el mismo Riva Palacio confiesa que su interés por el personaje de Guillén de Lampart lo había inquietado desde niño cuando “buscaba yo no sé qué, porque yo mismo no me lo explico nunca, algo de nuevo, algo maravilloso”.<sup>110</sup> Le parecía que la vida y obra de este intrépido irlandés que había burlado tantas veces a la Inquisición “no era sino una tradición, destituida de fundamento o una leyenda fantástica, inventada por un desconocido novelista”.<sup>111</sup> Leticia Algaba apunta que esta elección sobre el problema religioso del personaje no fue tan arbitraria, ya que “Riva Palacio eligió un periodo crítico para mostrar a los lectores de su novela los resultados del exceso de privilegios y la desmesura del poder”.<sup>112</sup>

Alfonso Reyes, por su parte, anota que Riva Palacio tenía una marcada inclinación no sólo por la Inquisición, sino por los temas religiosos, sobre todo los de monjas y frailes, y que él mismo podía confirmar esta afirmación, pues “algunos de sus libros [se refiere a los de Riva Palacio] han venido a mis manos, con anotaciones brevísimas de su lápiz rojo. El General Riva Palacio, más que para estudiar, mucho más que para meditar, leía para buscar anécdotas, y particularmente historias de monjas y capellanes traviesos, por lo [sic] que parece haber tenido incurable debilidad”.<sup>113</sup> Y para constatar esta aseveración pone de ejemplo la lectura que hizo Riva Palacio de *Cantigas Mariales*, en las que el escritor mexicano, escribe Reyes, “no paró los ojos en las cantigas, sino que se satisfizo con espigar por los extractos en lengua castellana que van juntos, y allí apuntó, subrayó y comentó

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. xiv.

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Leticia Algaba, “La novela histórica de Vicente Riva Palacio”, en Vicente Riva Palacio, *Magistrado de la república literaria. Una antología general*, selec. y est. prel. Esther Martínez Luna, Fondo de Cultura Económica/F.L.M./UNAM, México, 2012, p. 376.

<sup>113</sup> Alfonso Reyes, “Vicente Riva Palacio”, en Alfonso Reyes, *Obras completas I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. 1, p. 253.

cuantas “facecias” pudo encontrar sobre aquel ramo del folklore en que era tan docto: religiosas enamoradas y frailes bellacos, cuentecitos provocantes a risa”.<sup>114</sup>

La segunda pregunta que se hace, y que es más oportuna para mi búsqueda, fue:

¿Cómo teniendo datos auténticos e interesantes sobre un tan curioso hecho histórico, escribo una novela y no un libro serio? Lector, puedes con toda confianza tomar a lo serio esta novela en su parte histórica, prescindiendo de su forma, como se prescinde del estilo en esas obras en que la verdad viene presentándose con el triste vestido de un desaliñado lenguaje.<sup>115</sup>

Riva Palacio reconocía que el ejercicio de escribir novelas estaba en pugna con la escritura de la historia, que también le interesaba muchísimo. Forma y fondo son dos estatutos puestos en conflicto en el género novelístico, que él, debido a la concepción literaria de su época, no reconocía propiamente como género, pero sí percibía la dificultad de unir un contenido, que se ofrecía como auténtico, con una forma de escritura que se fundamentaba en la ficción. El problema iniciaba desde la noción que se tenía de la historia durante el siglo XIX; Ortiz Monasterio indica que no era un tipo de escritura completamente extraño a lo literario, ya que en esa época la Historia “es considerada como una rama de la literatura”.<sup>116</sup> Sus novelas eran anunciadas como históricas, y es probable que la mayoría de los lectores creyeran que todo lo que en ellas se relataba era verídico, pero más importante resulta el hecho de que Riva Palacio trabajaba el contenido histórico apoyándose en documentos legítimos, ofreciendo en muchos casos los datos más puntuales, elaborando la

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>115</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor...*, t. 1, p. xvi.

<sup>116</sup> J. Ortiz Monasterio, *México eternamente...*, p. 44.

interpretación de las circunstancias históricas del texto con la perspectiva del historiador. Su forma de entender la novela estaba sesgada, por lo tanto, por su profesión de historiador; por eso, para él, la información vertida en las novelas no era ficción, pero no podía evitar que estos datos chocaran con la presentación textual que se les daba, es decir, que no compaginaran con la idea que se tenía de novela, que era en esencia una forma de escritura carente de veracidad documental; reconocía, también, que en la lectura los libros de ciencia bien pueden no ser entendidos y asimilados como instructivos, pues “los libros, aunque se escriben con el carácter de científicos, pueden no tomarse a lo serio”.<sup>117</sup> Confiesa, por esta razón, que decidió contar la historia de Lampart con una forma novelística, porque ésta era la única manera de ofrecer una enseñanza que no fuera ignorada, por el contrario, que fuera llamativa al lector. Riva Palacio entendía que los libros que combinan ambos aspectos son los únicos que “prestan el insigne servicio de popularizar los conocimientos científicos, evitando el escollo del fastidio: tal es mi deseo”.<sup>118</sup> Y porque, además, consideraba que las aventuras de Guillén de Lampart rayaban en lo maravilloso, al estilo de las novelas de folletín que estaban de moda y que, por eso, podían muy bien contarse como una novela y no como un libro de Historia, ya que su propia esencia extraordinaria le permitía asumir una estructura literaria: “La evasión de don Guillén y las circunstancias que la acompañaron, en nada cede por lo interesante, lo bien combinada y lo audazmente ejecutada, a esas romancescas evasiones que nos cuentan los novelistas franceses”.<sup>119</sup> El tema era adecuado a la escritura novelística, sobre todo a la que dominaba en ese momento: la de aventuras. Fue así como Riva Palacio confiesa que la novela le ofreció, más que

---

<sup>117</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor...*, t. 1, p. xvi.

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. xv.

ningún otro tipo de texto, la forma adecuada para difundir la vida de un personaje histórico que a él le interesaba, primeramente, como historiador.

El artificio ficcional se entiende, entonces, como un recurso con un fin doble: puede evitar el cansancio y tedio del lector y, conjuntamente, es idónea para difundir el conocimiento sin ser un aburrido libro de ciencia o de historia; por eso, al mismo tiempo que la novela tiene una finalidad educativa debería también ser entretenida. Esta manera de entender la novela como un medio para la educación Riva Palacio la obtiene de dos vertientes: primero, de su adhesión ideológica al liberalismo, que tenía una enérgica tendencia populista, ya que buscaba la enseñanza e igualdad de las masas; y, segundo, de su aprecio por las ideas positivistas en boga que dictaban que la sociedad debería tener una educación más completa si quería alcanzar el anhelado progreso nacional. La lectura de las novelas debería ser edificante y aleccionadora, y para eso tenía que estar complementada con un contenido histórico, considerado “útil” para la educación. El narrador de *La vuelta de los muertos* así lo explica también: “Otra luz, la de la historia, alumbrará el carácter y el pensamiento de estas dos señoras”.<sup>120</sup>

En 1882, Riva Palacio escribe el prólogo a la tercera edición de *Carmen* de Pedro Castera. En este texto, Riva Palacio defiende, en principio, la novela sentimental frente a los libros de ciencia, porque considera que la literatura es “un consuelo más a la humanidad”,<sup>121</sup> que puede difundir la esperanza, la alegría, la tranquilidad del alma y muchos más sentimientos propios al hombre que la ciencia no es capaz de brindar; por esta razón, para él “la poesía y la literatura luchan y luchan con éxito, por conservar entre los

---

<sup>120</sup> V. Riva Palacio, *La vuelta de los muertos*, Porrúa, México, 1986, (*Sepan cuantos*, 507), p. 168.

<sup>121</sup> V. Riva Palacio, “Prólogo”, en Pedro Castera, *Carmen. Memorias de un corazón*, Porrúa, México, 2004, p. 21.

hombres esas ilusiones fantásticas que endulzan las amargas horas de la existencia y nos brinda siempre un día espléndido y sereno, en medio de la noche más oscura y tenebrosa”.<sup>122</sup> Aunque declara que el consuelo es lo más noble que la literatura puede dar al hombre, reconoce que la base de la novela es la fantasía, la mentira:

Todo eso de que hablan los poetas, todos esos cuadros de sentimentalismo y de grandeza que retratan los novelistas, todos esos colores con que se revisten las cosas del mundo, todo ese encanto con que se presenta el porvenir, ¿todo eso es mentira?

Créanlo los hombres de ciencia y sea ello cierto: todas son mentiras, queremos confesarlo. ¡Y qué! ¿No producen todas estas dulces mentiras, más consuelo, más tranquilidad, más esperanza a esa humanidad desgraciada y doliente, que camina a oscuras en un sendero bordado de abrojos y cruzado por terribles precipicios? ¿Llevará a un hogar un consuelo, un lenitivo, un rayo de felicidad, el libro frío de la ciencia, para quien no la conoce y producirá allí mismo el efecto de una noticia desastrosa, la entrada de una de esas leyendas en que se pintan las luchas del amor o el triunfo de un sentimiento noble?<sup>123</sup>

Riva Palacio no encuentra como un defecto que la novela tenga como base la mentira, al contrario, para él es conveniente en la medida en que ésta sirva para calmar las tristezas; pero, sobre todo, la mentira novelesca es idónea para explorar los sentimientos, que Riva Palacio considera el atributo temático propio a la novela, no sólo porque sus aventuras se deben basar en ellos, sino porque son formativos del carácter, porque enseñan la diferencia entre el bien y el mal, considerados los dos principales parámetros morales y religiosos que integraban el sistema de educación que dominó durante el siglo XIX y, por eso, afirma:

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>123</sup> *Idem.*



“Yo he tenido siempre la convicción que los sentimientos de los hombres se forman en la niñez con la lectura de estas novelas, que les hacen ver al través del prisma de su inocencia, siempre triunfante la virtud y siempre el odioso vicio”.<sup>124</sup> Esta concepción de Riva Palacio responde por completo a las nociones de moralidad y catecismo laico que la novela tenía como fundamento. Los preceptos literarios de la época indicaban que predicar la virtud, casi como un misionero, y fomentar el desprecio de los vicios eran dos de las funciones formativas de la novela. En *El arte de hablar*, Hermosilla señala enfáticamente que en las novelas “ante todas cosas [sic] reine en ellas constantemente la moral más pura”.<sup>125</sup> Los escritores, entre los que se incluye por supuesto Riva Palacio, entendían que en la novela se ponía en práctica una especie de catecismo moral, muchas veces disimulado con los recursos de la novela sentimental, que promulgaba los buenos valores establecidos por la sociedad y que, mediante el ejemplo que los personajes, temas y circunstancias ficticias le ofrecían, podía promover una enseñanza. La definición antes citada de Riva Palacio, y en la que cree firmemente, se ubica dentro de esta línea preceptiva, que concibe la novela como una creación artística en la que predomina lo bello, pero también lo bueno.

La novela sentimental, según la concepción de Riva Palacio, es la más importante en la rama de la novelística, pues considera que: “la novela sentimental, como las vestales romanas, es la sacerdotisa que conserva el fuego de los nobles sentimientos, del amor caballeresco y de los tiernos goces del hogar y de la virtud. ¡Ay de la humanidad el día en que esta clase de escritores desaparecieran [sic] de la literatura!”.<sup>126</sup> Esta misma idea tenía

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>125</sup> J. G. Hermosilla, *op. cit.*, p. 368.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 22.

Altamirano, quien sostenía que la sentimental era “la verdadera novela”,<sup>127</sup> porque contenía más poesía y más verdad sobre lo humano. Riva Palacio creía que esta novela era mucho más significativa que la novela politizada, es decir, la histórica (que paradójicamente fue la que él escribió), ya que pensaba que “el día en que los literatos sólo se ocupen de la ciencia o de la política, ese día que afortunadamente no ha de llegar, la sociedad se convertirá en un taller, en una academia, en una cátedra, en un cuartel o en un claustro”.<sup>128</sup> Esta explicación permite advertir que la novela para Riva Palacio debería ser la combinación entre enseñar y ser placentera; pero, también según su perspectiva, se concluye que las novelas no podían buscar estos objetivos apoyándose únicamente en las historias militares o políticas de México sin tener incluido un motivo sentimental o un tema relativo al amor.

Esta misma idea se expone en voz de Catalina, un personaje de *Martín Garatuza*, quien se pregunta: “¿Cómo creéis que yo me fiara de un amor tan violento y tan repentino? Eso sólo se cuenta en las historias”,<sup>129</sup> esas historias son, precisamente, las novelas. Esta forma de entender la creación novelística tiene mucho que ver con las ideas que circulaban entre los escritores acerca del romanticismo, en el que destacaba la exacerbación de los sentimientos; además, Riva Palacio concebía la novela como una vertiente del melodrama, proveniente de la novela de folletín. Por esta razón, es comprensible que él creyera que el amor y los sentimientos debían ser la base del texto. Además, el amor era un elemento más significativo que el de un simple tema, porque mediante las historias de amor se estructuraban las tramas o se definían los caracteres morales e ideológicos de los

---

<sup>127</sup> I. M. Altamirano, “La literatura en 1870...”, p. 235.

<sup>128</sup> V. Riva Palacio, “Prólogo”..., p. 22.

<sup>129</sup> V. Riva Palacio, *Martín Garatuza*, Porrúa, México, 2005, t. 1, p. 139.

personajes, y a veces de los mismos textos, o también las aventuras y los enredos propiciadores del suspenso se construían basados en la intriga amorosa.

Estas sucintas consideraciones teórico-conceptuales de Riva Palacio sobre la novela son las mismas que se pueden encontrar dispersas dentro de sus obras novelísticas. Entre las múltiples características que Riva Palacio le atribuye a la novela destacan, primero, sus atributos didácticos. Los personajes femeninos de *Martín Garatuza* encarnan esta reflexión: “Me dediqué a la lectura, y aunque con muchos trabajos, logré hacerme de una buena biblioteca, en donde pasaba los días y las noches encerrada estudiando y procurando cultivar tu alma”,<sup>130</sup> le comenta una madre a su hija. En el prólogo de *Carmen*, Riva Palacio ya había escrito que “la delicadeza de los sentimientos en la mujer civilizada, se debe en su mayor parte a la lectura de esas novelas [se refiere a las sentimentales]”.<sup>131</sup>

El argumento teórico más recurrente de Riva Palacio tiene que ver con los alcances temáticos, e incluso genéricos, de la novela. La primera característica subrayada es que, aunque la novela puede contener cualquier tema que al autor le interese, posee una forma restringida, dado que las grandes exposiciones históricas o los argumentos pormenorizados sobre alguna circunstancia ajena a la historia eje de la novela no pueden ser muy extensas, pues eso implica que el autor debe salirse de la línea argumentativa. El narrador de *Memorias de un impostor* explica que “en los estrechos límites de una novela no cabe escribir una historia detallada del obispo de Puebla, imposible sería, supuesto que tiene que hablarse de él en este libro”.<sup>132</sup> En efecto, los datos históricos, las precisiones geográficas o léxicas, la enumeración de fechas, la defensa ideológica de un partido o de una causa

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>131</sup> V. Riva Palacio, “Prólogo”..., p. 22.

<sup>132</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor...*, t. 1, p. 229.

política, etc., para Riva Palacio sólo eran elementos narrativos complementarios y no núcleos centrales de la trama, a pesar de la riqueza temática y de la capacidad de enseñanza que poseen estos elementos; por eso explica que “un libro como este [se refiere a la novela] no permite extendernos más en pormenores sobre este punto”.<sup>133</sup> En *Monja y casada*, el narrador incluso pide disculpas al lector por aburrirlo con referencias históricas: “perdónenos nuestros lectores si a riesgo de fastidiarlos les insertamos un edicto del Santo Oficio, para que tengan una idea exacta de cómo eran éstos, y las curiosas prescripciones que contenían”.<sup>134</sup>

Riva Palacio quería insistir en la exactitud y veracidad histórica de sus novelas, porque, en primer lugar, estaba en franco debate con las ideas conservadoras que circulaban en la época defendiendo a la Iglesia. Para Riva Palacio probar el abuso del poder religioso en México era más que un tema, un objetivo de partido; en segundo lugar, la trama novelesca no se prestaba a la fidelidad histórica, debido a que estos textos son fundamentalmente historias imaginativas, fantasiosas; por tanto, destacar la veracidad del texto fue, en muchas ocasiones, la función principal que Riva Palacio le otorgó a sus narradores en las obras. Así, por ejemplo, actúa el narrador de *Calvario y Tabor*: “Quizá alguno, al leer estas relaciones de sufrimientos y abnegación, piense que son las visiones de un sueño, de un cerebro calenturiento; pero no. Desgraciadamente nada hay en esto de exagerado; es quizá una sola de las espinas de esta punzante corona que ciñó el pueblo en los días de su Calvario. Aún hay mucho que referir; aún hay mucho que contar”.<sup>135</sup> En

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 94.

<sup>134</sup> V. Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, Porrúa, México, 2007, t. 2, p. 106.

<sup>135</sup> V. Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, ed. crítica de Manuel Sol, Universidad Veracruzana, México, 2011 (*Clásico mexicanos*, 10), t. 1, p. 165.

*Memorias de un impostor* también se puede encontrar este aspecto cuando en boca del narrador se declara que “cualquiera creará que la historia de don Guillén [...] es una ficción novelesca, porque así parece según lo fantástico de ella”.<sup>136</sup> Lo que destaca de este último comentario es que la “apariencia” no debe ser la prueba contundente de que la anécdota contada es inverosímil en cuanto a su contenido.

Riva Palacio considera, además, que el contenido histórico y la aventura amorosa deben estar amalgamados en el texto como una unidad, y apoyarse mutuamente, pues tanto el contenido histórico necesita del tema amoroso o melodramático para explicar datos que los historiadores no pueden precisar como que la historia de amor necesitar tener como aliada a la Historia para ser valiosa e instructiva. Es un apoyo recíproco el que debe existir entre estos dos tipos de escritura, pues como declara el narrador de *La vuelta de los muertos*: “

¿De qué otro modo pudieran explicarse aquellas variaciones inesperadas, que los historiadores atribuyen al carácter simplemente *caprichoso* de Medina? Lo que se llama capricho no existe, ni esa palabra vaga sirvió nunca para explicar las determinaciones de los hombres. El capricho es la simple apariencia; bajo las acciones sin objeto, hay siempre un móvil que estamos acostumbrados a descuidar en la historia; y ese móvil, cuando no se han cumplido treinta años, no es otro que el amor, alma, como dicen, del universo; y más bien, universo del alma; el amor, grata y a veces amarga delicia de la existencia”.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor...*, t. 1., p. 112.

<sup>137</sup> V. Riva Palacio, *La vuelta de los muertos...*, p. 100.

De alguna manera, Riva Palacio insinúa que lo que la Historia no puede sustentar con datos, la novela lo puede explicar con la historia de las emociones humanas.

Frente al carácter imaginativo, incluso hiperbólico que tiene el género novelístico, Riva Palacio argumenta que el testimonio puede ser el elemento desestabilizador de la ficción y que, por eso, debe ser parte fundamental de la novela histórica. Él plantea dos tipos de testimonios; el primero, es el personal, que sugiere el carácter de la novela/testigo: “y todo esto no es una exageración, no es una novela, no es un sueño: el que esto escribe ha visto las causas originales, y puede mostrarlas a quien tenga duda, y puede publicarlas en la parte relativa, si necesario fuere y alguien tuviere duda, sobre alguno de los procedimientos indicados”.<sup>138</sup> El narrador podía fácilmente ser identificado con el autor de carne y hueso, porque para los novelistas del siglo XIX la narración no era entendida como otro universo al margen del comprobable históricamente. Riva Palacio adquiere este modo de entender la creación literaria de las concepciones de la época en torno a la literatura y también de su oficio como periodista: él, al igual que sus coetáneos, escribía novelas, crónicas o cuentos con el mismo juicio sobre el autor con que trabajaba sus artículos periódicos, sin poner en conflicto los distintos niveles de subjetividad y de autoría, como se plantea en la teoría literaria actual y, por esta razón, muchas veces sus narradores son la personificación ficcional de sus prácticas políticas o de sus ideas.

El segundo tipo de testimonio es el documental. La novela debe, en efecto, incluir las suficientes pruebas para exponer que se fundamenta en un archivo legítimo: “Si alguien levantase la voz negando los hechos que referimos y defendiendo al Tribunal de la

---

<sup>138</sup> V. Riva Palacio, *Memorias de un impostor...*, t. 2, p. 253.

Inquisición, documentos irreprochables tenemos para confundirles”,<sup>139</sup> declara el narrador en *Monja y casada*. Poner las pruebas documentales, a veces incluso de manera explícita, también fue entendido como un recurso de la novela histórica, sobre todo de la que provenía de Walter Scott, de la cual, en gran medida, deriva la novelística de Vicente Riva Palacio.<sup>140</sup> Por esta razón, en casi todas las novelas de Riva Palacio se explica al lector su fundamento archivístico, a veces sin hacerlo manifiesto, pero siempre sobrentendido.

El único caso donde, tal vez, se percibe un afán documental más fuerte es en *La vuelta de los muertos*. En esta novela, Riva Palacio incluye citas extensas de libros de Historia. En el capítulo 1 del libro tercero, por ejemplo, se transcribe una cita que abarca todo el capítulo, el autor citado es un “historiador”, como le llama el narrador. En el capítulo 3 del libro segundo también se cita textualmente a este anónimo “historiador”. De igual manera, el narrador menciona nombres de historiadores y de cronistas que escribieron sobre la conquista de Tenochtitlán, tema de su novela. Lucas Alamán fue uno de los mencionados: “En cosa de 20 líneas, don Lucas Alamán cuenta los hechos que la ciudad presencié aquella mañana entre el asombro y la alegría”.<sup>141</sup> Bernal Díaz del Castillo también es nombrado: “Cortés, como refiere el sencillo y franco historiador Bernal Díaz del Castillo”.<sup>142</sup>

El apoyo en el documento construye dentro de la novela la noción de verosimilitud, que es la buscada por el narrador de Riva Palacio, un narrador autoconsciente de su oficio

---

<sup>139</sup> V. Riva Palacio, *Monja y casada...*, t. 2, p. 223.

<sup>140</sup> Para una explicación más amplia del tipo de testimonio que se creó en la novela histórica mexicana, Vid. Gerardo Bobadilla, *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1999. Especialmente, capítulo I “La historia y la cultura como un testimonio mítico en la novela histórica mexicana del siglo XIX”, pp. 15-37.

<sup>141</sup> V. Riva Palacio, *La vuelta de los muertos...*, p. 278.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 67.

de historiador. Por ello, explicar el origen de las anécdotas o la procedencia de la información narrada le atribuye al texto un estatuto fidedigno y hace evidente al lector la función de investigador que el mismo narrador declara tener; por eso para éste es importante decir dónde consiguió los documentos. El narrador expone en muchas ocasiones su pesquisa documental; por ejemplo, en *La vuelta de los muertos*: “No obstante, en una hoja conservada como por milagro entre papeles viejos que hace poco tiempo vendió un empleado del Ayuntamiento, encontramos una nota que un amigo nuestro ha tenido la bondad de descifrarlos. Allí señala que la casa quedó a cargo de un pobre hidalgo llamado Pedro Negromonte, puesto allí por la caridad del muy ilustre caballero don Gaspar de Mendoza”.<sup>143</sup> El apoyo testimonial en el documento funciona como una defensa de la exactitud histórica de la novela, como la prueba fehaciente de su veracidad, que se opone a la fantasía amorosa que la rodea. Tener los documentos reales implica “tener” la verdad.

Como bien puede verse, para Riva Palacio la novela no es un tipo de texto con un contenido originalmente histórico, al contrario, para él la esencia de las novelas es la fantasía y, por eso, el material documental o verídico es un componente contradictorio al propio género novelístico que debe ser, en consecuencia, justificado, incluso comprobado dentro de la trama. La novela, por su parte, no debe justificar nada si la historia es de amor, que como ya señalé es su más genuina condición; si de amor se trata, escribe Riva Palacio, “la novela es juego limpio, mentira clara, franca”.<sup>144</sup> Si lo principal es el argumento histórico, la novela debe tener, de preferencia, un archivo legítimo como sustento (porque

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>144</sup> V. Riva Palacio, *Los piratas del golfo*, Porrúa, México, 2000, t. 2, p. 175.



pese a su carácter ficcional, la novela no debe “faltar a la verdad histórica”<sup>145</sup>, aclaran casi todos los narradores de Riva Palacio), y si lo tiene, necesita exponerlo al lector para que éste pueda distinguirlo como un rasgo no inapropiado ni reprochable, pero sí ajeno a la naturaleza de este tipo de textos.

Pero como la novela es fundamentalmente un género con cualidades didácticas, Riva Palacio considera que el escritor debe disfrazar el contenido aburrido mediante la construcción de una historia de amor entretenida y emocionante que tenga, al mismo tiempo, una enseñanza moral edificante y un contenido político valioso para el conocimiento histórico de México, porque sólo así puede ser realmente útil a la patria —postura que coincide con la tendencia novelística decimonónica que consideraba que la creación artística debía contribuir al progreso de la nación—. Por ello, Riva Palacio celebra que el escritor sepa apoyarse en todos los recursos narrativos que tenga a su alcance, siempre y cuando sean propicios para cumplir este objetivo; estos recursos deben oscilar entre la construcción narrativa fantasiosa y recreativa, que en su caso provenía de la novela de folletín, y el contenido histórico bien articulado en la trama, procedente de la enseñanza de la novela histórica de Walter Scott y otros novelistas históricos de su época.

---

<sup>145</sup> V. Riva Palacio, *Monja y casada...*, t. 1, p. 261.

### CAPÍTULO III

#### *MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR: LA APROPIACIÓN DEL MODELO NARRATIVO DEL FOLLETÍN* (SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS)

##### ESTRUCTURA Y SENTIDO DE *MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR*

##### 1. LA VERSIÓN FOLLETINESCA: *LA ORQUESTA*

**M***onja y casada, virgen y mártir* es la segunda novela de Vicente Riva Palacio. Su publicación, lo mismo que las otras seis novelas del autor,<sup>1</sup> fue distribuida en formato periodístico. La primera versión de esta novela se publicó en entregas semanales distribuidas por el periódico *La Orquesta*, en 1868. El prospecto de la novela apareció el 18 de junio de 1868, cuando todavía se estaba publicando *Calvario y Tabor*. El anuncio es el siguiente:

Próxima a terminar la interesante novela “Calvario y Tabor”, tenemos el gusto de anunciar a nuestros suscriptores y corresponsales, que vamos a publicar la magnífica novela histórica y de costumbres, sacada de los archivos de la Inquisición, y que el autor, Vicente Riva Palacio, ha titulado *Monja y casada, virgen y mártir*.

---

<sup>1</sup> Sus otras novelas son: *Calvario y Tabor* (1868), *Martín Garatuza* (1868), *Los piratas del Golfo* (1869), *Las dos emparedadas* (1870), *La vuelta de los muertos* (1870) y *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México* (1872).

La publicación se hará bajo las mismas condiciones que la de “Calvario y Tabor”, publicándose una o dos entregas semanarias, muy bien impresas y buen papel.

Garantizamos la publicación de la obra.

Se reciben las suscripciones en los Estados por los señores corresponsables de “Calvario y Tabor”, y en la capital en la librería de José Aguilar y Ortiz, 1<sup>ra</sup> de Santo Domingo, número 5, y en la librería de Rosa y Bouret, calle de San José el Real número 17.<sup>2</sup>

El mismo anuncio apareció el sábado 27 de junio y el miércoles 1 de julio de 1868, ambos en la sección Avisos. El miércoles 8 de julio se informó sobre la última entrega de *Calvario y Tabor* del siguiente modo:

Ha terminado ya esta novela con la publicación de la entrega 20, y sabemos que se ha pedido permiso a los editores, para traducirla al inglés y publicarla en este idioma en México.

El viernes próximo saldrá la 1<sup>ra</sup> entrega de la novela histórica “Monja y casada”.<sup>3</sup>

Ese mismo día, en la sección Avisos, se comunicó nuevamente la entrega de *Monja y casada*.<sup>4</sup> Creo provechoso reproducir este texto, ya que desde este momento es posible advertir el pacto de lectura que se establece entre el diario y el público, pues el aviso resulta muy ilustrativo en lo que se refiere al carácter histórico de la novela:

---

<sup>2</sup> *La Orquesta*, sábado 18 de junio de 1868, p. 4.

<sup>3</sup> *La Orquesta*, miércoles 8 de julio de 1868, p. 4.

<sup>4</sup> En adelante, usaré esta abreviación cuando mencione la novela *Monja, casada, virgen y mártir*.

La brillante acogida que ha tenido la novela titulada “Calvario y Tabor”, han decidido al Editor [*sic*] a dar al público la que hoy se anuncia, que es producción del mismo autor.

*Monja y casada* es una novela histórica en que luce el profundo estudio que su autor ha hecho de los primitivos tiempos de la reedificación de México, después de la conquista.

El autor ha tenido la oportunidad de consultar detenidamente los archivos del sangriento tribunal de la Inquisición, y de allí ha tomado el argumento de la interesante novela que anunciamos.

Los principales personajes que figuran en la obra, así como los episodios más notables que se representan en la ciudad, en el palacio de los virreyes, y en los oscuros subterráneos del Santo Oficio, son verdaderamente históricos.<sup>5</sup>

En el Aviso también se especifican las condiciones en que se repartiría el texto, las cuales indican en detalle el proceso de publicación por el que pasaban las novelas mexicanas por entregas en el siglo XIX:

De esta publicación se darán una o dos entregas semanarias, en cuarto, magníficamente impresas, en buen papel, y costarán un real en la capital y real y medio en los Estados, francas de porte, pagándose en el acto de recibirlas.

Se reciben las suscripciones en México, en la librería de Rosa y Bouret, S. José el Real número 17; en la papelería de D. José Aguilar y Ortiz, 1<sup>ra</sup> de Santo Domingo número 5, y en el despacho de la publicación, 2<sup>da</sup> de Santo Domingo número 10, Imprenta Literaria, a donde debe dirigirse toda reclamación.

Toda la obra constará de 18 a 20 entregas.

La primera entrega saldrá el viernes 10 de julio.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

En efecto, la primera entrega de la novela apareció el viernes 10 de julio en un cuadernillo independiente al periódico. Sobre el método de publicación del texto, José Ortiz Monasterio aclara que “todas las novelas de Riva se publicaron por entregas (cada entrega se editaba en 20 entregas de 32 páginas en 4° de folio) que costaban un real en la capital y real y medio en el interior; el costo total de cada novela era de 2.50 pesos en la capital y 3.75 en la provincia, precio accesible para la clase media, pero no para la masa popular”.<sup>7</sup> Las entregas tenían una dinámica de publicación distinta al diario *La Orquesta*, el cual se publicaba sólo miércoles y sábados, mientras que la novela se repartía cualquier día de la semana, por lo regular jueves, viernes o lunes. Sin embargo, la imprenta encargada de la publicación fue la misma que la del periódico, es decir, la Imprenta Literaria, a cargo del editor Manuel C. de Villegas. El miércoles 15 de julio el diario informa sobre esta entrega: “Se ha publicado la primera entrega y mañana jueves saldrá la segunda”.<sup>8</sup>

El diario *La Orquesta* fue el encargado de proporcionar a los lectores los datos sobre la aparición de los cuadernillos de la novela, de su conclusión e, incluso, de los comentarios de algunas otras publicaciones –como los de *La Opinión Nacional*, que estuvo al pendiente de la distribución del texto–, en las que ocasionalmente se elogiaba y felicitaba al editor por la litografía, por la puntualidad de la entrega y, sobre todo, al autor por lo valioso del tema presentado en la novela.<sup>9</sup> Estas menciones me permitieron registrar las fechas en que se publicaron algunas entregas:

---

<sup>7</sup> J. Ortiz Monasterio, *México eternamente...*, pp. 93-94.

<sup>8</sup> *La Orquesta*, 15 de julio de 1868, p. 4.

<sup>9</sup> En *La Orquesta*, el sábado 29 de agosto de 1868, por ejemplo, se publica la siguiente carta de *La Opinión Nacional*: “Tenemos a la vista la entrega undécima de esta novela del Sr. General Riva Palacio. Cada nuevo cuaderno de esta obra preciosa, despierta más y más el interés en sus lectores. Es de precepto en la buena literatura, que se economicen al principio las escenas llamadas a producir sensaciones fuertes; de no hacerlo

Primera: viernes 10 de julio de 1868.

Segunda: jueves 16 de julio de 1868.

Tercera: Lunes 20 de julio de 1868.

Undécima: probablemente viernes 28 de agosto de 1868.

Decimo cuarta: martes 8 de septiembre de 1868.

Décimo séptima: probablemente viernes 2 de octubre de 1868.

Debido a que las entregas eran independientes al periódico resulta muy difícil determinar la fecha exacta de su publicación;<sup>10</sup> primero, porque en el periódico no se informa nada al respecto y, segundo, porque solamente se indica la fecha exacta de estas seis entregas. La dificultad de determinar la fecha de circulación se debe a que la novela se repartía separada del diario; por lo general, la gente que estaba suscrita al periódico recibía la novela en su casa o, como también se explica en el periódico, si el lector quería podía pasar directamente

---

así, muy pronto se fatigaría la imaginación del lector, y el Sr. Riva Palacio ha sabido no tropezar en ese escollo, por lo que su tarea literaria merece los elogios que generalmente le tributan los mismos que también saben apreciar las galas del lenguaje en que se expresa el galante escritor a que nos referimos” (pp. 3-4). El miércoles 9 de septiembre de 1868, *La Opinión Nacional* vuelve a escribir sobre *Monja y casada*, ahora felicitando a su editor por la puntualidad en la entrega y por la buena calidad del papel y la litografía.

<sup>10</sup> No pude consultar la versión periódica porque no se conservan ejemplares en la Hemeroteca Nacional, ni hay tampoco una versión encuadernada en la sección de novelas del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, así que toda la información que aquí presento fue sacada de los artículos y de los anuncios de *La Orquesta*, los cuales me permitieron obtener algunas aproximaciones sobre el primer formato de la novela. Ninguno de los críticos que estudia a Riva Palacio menciona, ni trabaja, con la versión periódica, aunque algunos sí consultaron anuncios de periódicos, lo cual indica que ellos tampoco encontraron la primera versión de *Monja y casada*. Por ejemplo, Manuel Sol, que escribió un artículo sobre las ediciones de *Calvario y Tabor* (que, como ya dije, se distribuyó por el mismo diario que *Monja y casada*), no se refiere, en ninguna ocasión, a la versión periodística, sólo registra la información obtenida de anuncios y noticias; lo mismo José Ortiz Monasterio, quien menciona la edición del periódico, pero no estudia ni localiza esta primera impresión.

al despacho del diario por su entrega. El Anuncio que informa sobre el final de las entregas de *Monja y casada* sí se conserva; éste se publicó el miércoles 30 de septiembre de 1868:

Con la entrega 20 terminará la hermosa novela de MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR, que ha sido tan favorablemente recibida por el público, e inmediatamente se comenzará otra del mismo autor que lleva por título MARTÍN GARATUZA, la que puede estimarse como continuación de MONJA Y CASADA. Esta novela abraza una de las épocas más interesantes.<sup>11</sup>

La novela terminó de publicarse, aproximadamente, los primeros días de octubre de 1868; poco después comenzó la publicación de *Martín Garatuza*. Calculo que cada entrega debía presentar tres o cuatro capítulos, pues según informa el diario se publicaban 32 páginas por entrega, que equivale a cuatro capítulos breves o tres si eran muy extensos. Esto explica por qué cada capítulo de *Monja y casada* tiene alrededor de ocho páginas, en octavo. La letra de las impresiones periódicas era más grande que las que usualmente se presentan en los libros; por ello, para dar el total de páginas –la cantidad de páginas debía ser siempre exacta, pues se determinaba por cuestiones de normas y espacios–, los capítulos debían tener una extensión más o menos semejante, como en efecto sucede, ya que los capítulos de la novela son todos breves, concisos, vertiginosos en su despliegue de aventuras y casi todos ellos, también, finalizan en suspenso. En ocasiones se termina el capítulo sin concluir la anécdota, estrategia muy común que sirve para incrementar el interés del lector, probablemente muchos de estos capítulos fueran los últimos fragmentos de la entrega, para así garantizar la compra siguiente.

---

<sup>11</sup> *La Orquesta*, 30 de septiembre de 1868, p. 4.

La escritura de las novelas de folletín o por entregas solía hacerse de manera simultánea a su publicación; sin embargo, en el caso de Riva Palacio no estoy tan segura de que este proceso se haya realizado cabalmente así. La primera edición en libro de *Monja y casada* tiene la siguiente carta del autor:

Al Sr. D. Manuel C. de Villegas

S. C. Julio 8 de 1868

Mi querido editor y amigo:

Remito a V. el original de la novela “Monja y casada” Dios lo saque a V. con bien.

He procurado estudiar y escribir con conciencia.

Los personajes y los episodios son históricos, y he logrado encontrar preciosos datos en la gran oscuridad que envuelve la historia de las costumbres de la época a que se refiere.

Le doy las gracias por su galantería al haber colocado mi retrato en “Calvario y Tabor”.

Sabe V, que lo quiere bien su amigo—Vicente.

Es muy probable, ya que era la práctica común de los escritores del siglo XIX, escribir y leer algunos textos antes de que éstos fueran divulgados al público en general. Algunas de estas lecturas se realizaban en las *Veladas Literarias*, cuyo principal animador era Altamirano. Así sucedió con *Calvario y Tabor*, según informa Manuel Sol.<sup>12</sup> Por ello, no sería desatinado pensar que para esta fecha, es decir 8 de julio de 1868, Vicente Riva Palacio ya tuviera, sino la novela completa, por lo menos gran parte de ella, como él mismo

---

<sup>12</sup> Manuel Sol Tlachi, “*Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio: historia de un texto”, *Literatura Mexicana*, núm. 1, 2009, p. 42.



lo indica en la carta antes citada. Por la fecha que se especifica en ésta, día en que justamente salió el último anuncio sobre la entrega inicial de *Monja y casada*, el texto ya debía estar en manos del editor, quien divulgó la primera entrega tan solo dos días después. Es posible concluir, entonces, que la novela no se escribió paralela a su publicación, como sucedía con los folletinistas europeos, sino que Riva Palacio ya llevaba adelantada su escritura, dato que no explica la prontitud y rapidez que se percibe en la aceleración de la trama y sus peripecias, pero que definitivamente sí expone mucho sobre su proceso de escritura: que, probablemente, una parte de la novela se redactó conforme salían las entregas, aunque los primeros capítulos publicados en éstas no habían sido escritos de manera inmediata a su publicación.

A pesar de que *Monja y casada* no es exactamente una novela de folletín, sino una novela por entregas distribuida en folletos independientes al periódico, los recursos y mecanismos que emplea provienen del género novelístico folletinesco, puesto que si se clasifica como novela por entregas de esta manera sólo se indicaría el método de distribución que tenían los textos para su divulgación, pero no explicaría la técnica de escritura que los caracteriza. Es esta técnica la que Riva Palacio adquirió gracias a su lectura de los folletinistas europeos, es decir: obtuvo de ellos un modelo para escribir novelas. Su obra debe ser entendida como folletinesca, porque responde a este modelo, porque reproduce sus mismas técnicas y recursos, y no únicamente se parece a ellas por su proceso de venta.

## 2. LAS PRIMERAS CRÍTICAS SOBRE LA ESTRUCTURA DE *MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR*

Ante la multitud de acciones, peripecias, historias intercaladas, lugares, secuestros, que se narran en la novela, pudiera parecer que el autor se limitó a ir entrelazando y yuxtaponiendo las aventuras de cada uno de los personajes sin ningún orden y secuencia. Ésta es una impresión muy común entre los críticos, que han repetido muchas veces que la estructura narrativa de esta novela es fallida, rebuscada, sin lógica interna. En esta línea crítica, por ejemplo, Clementina Díaz y de Ovando señala que: “Se olvidan que es un novelista histórico-romántico a quien ni le preocupa el estilo, ni las formas estructurales de la novela, pues tiene sus propias ideas”.<sup>13</sup> Para la estudiosa, lo importante es rescatar su mensaje y ubicar en su contexto la escritura de esta novela, idea con la que, sin duda, coincido. Sin embargo, la novela rivapalatina, tan leída y aplaudida en el siglo XIX, no se reduce únicamente a la eficacia de un mensaje valioso.

Por su parte, John S. Brushwood, en el mismo tono que Clementina Díaz y de Ovando, afirma que:

Lo que ocurre en las novelas es que el deseo de Riva Palacio de contar un buen cuento se impone a todo lo demás y predomina en la obra. Al apartarse de un mundo con el que estaba familiarizado y trasladarse al pasado, perdió contacto con las circunstancias que rodeaban a la acción. No hizo nada por recrear la atmósfera del periodo en que la acción, presumiblemente, tuvo lugar, y el único interés de las novelas es el que se desprende del desenlace de una trama extremadamente complicada.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Clementina Díaz y de Ovando, “Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 27, 1958, p. 58.

<sup>14</sup> John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 194.

La opinión de Brushwood me parece desafortunada en muchos aspectos. Para el crítico, por ejemplo, Riva Palacio abandonó el escenario familiar, el siglo XIX, y se trasladó al pasado colonial, que según el crítico era poco conocido por el mexicano, pero el primer escenario no era tan familiar en su narrativa, pues Riva Palacio sólo publicó una novela histórica de tema contemporáneo, *Calvario y Tabor* (1868)– escrita, como es bien sabido, por razones de interés personal<sup>15</sup> y siete de tema colonial; además, conocía perfectamente la historia de los siglos XV al XVII, pues no sólo tenía en su poder una parte importante del archivo inquisitorial que hasta entonces se conocía,<sup>16</sup> sino que durante toda su vida se dedicó a estudiar e investigar sobre ese período de la historia de México, a grado tal que escribió el tomo II de *México a través de los siglos* (1880) relativo, justamente, al mundo novohispano.

Brushwood apunta, además, que Riva Palacio no pretendió crear en sus textos una atmósfera acorde al período colonial, cuando en realidad en sus siete novelas coloniales se ve la conformación bien definida de la Nueva España, no sólo con datos y pormenores, sino con personajes históricos, recreados ficticiamente, así como con lugares, eventos,

---

<sup>15</sup> *Calvario y Tabor* es la primera novela de Riva Palacio, en ésta se narran los enfrentamientos y altercados que tuvieron los soldados mexicanos contra los militares franceses durante la Intervención Francesa (1867) en México, en la que efectivamente participó Riva Palacio como general; por ello, no resulta gratuita la visión partidista, ideológica y parcial que se expresa en el texto, ya que en la medida en que el narrador defiende la lucha por la libertad a favor de México, se percibe que detrás se esconde la voz de la experiencia y la voz del militar, es decir, la presencia del mismo Riva Palacio como testigo del enfrentamiento y, en este sentido, se explica el interés del autor en escribir esta novela histórica.

<sup>16</sup> La novela histórica de Riva Palacio fue el resultado de su investigación histórica y este hecho es crucial en su formación de narrador. José Ortiz Monasterio considera que la posesión del archivo inquisitorial también fue importante para su formación de historiador: “Un acontecimiento decisivo para convertir a Riva en historiador fue la comisión que recibió del presidente Juárez en marzo de 1861, a la que ya nos hemos referido, de recoger del arzobispado el archivo de la Inquisición con objeto de publicar algunos procesos célebres” (*México eternamente...*, p. 91).

costumbres, hábitos de época tales como vestimenta, comida, vivienda, creencias, educación, etc.

Brushwood critica otro aspecto que me interesa retomar en este momento: señala que el “único interés” del autor es el que se “desprende” del desenlace, aseveración categórica y poco argumentada, en la que además el investigador nunca explica en qué consiste ese “único interés”, sólo parece dar a entender que lo único valioso es el final de la novela; por último, concluye que la “trama es extremadamente complicada”. Coincido en que la trama puede tener muchas ramificaciones, la tan desdeñada truculencia folletinesca, pero en ningún sentido es complicada, pues no hay pérdidas de secuencia en la línea argumental del relato, sino un orden en muchos sentidos tradicional, aunque compuesto con múltiples peripecias y anécdotas.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo que se ha dicho sobre la novelística de Riva Palacio, conviene preguntarse si efectivamente la estructura narrativa de sus novelas es fallida, entendiendo esto como un fracaso en la lógica argumental que el texto propone, o tal vez es pertinente preguntarse, más bien, si Vicente Riva Palacio diseñó una construcción novelesca, con conciencia plena del arte escritural, ejercicio además en el que es posible distinguir la adopción de técnicas de narración –como buen hombre de letras que era–, que le ayudaron a construir una novela que fuera al mismo tiempo divertida, didáctica e histórica, así como consistente en su estructura. Explico con más detalle este asunto en la novela que aquí se estudia y que, además, considero un ejemplo muy apropiado para exponer en qué consiste la estrategia escritural de Riva Palacio.

### 3. LA ESTRUCTURA DEL SUSPENSO

La novela de folletín, en cuanto modelo de escritura, constituye un conjunto de recursos y técnicas escriturales variadas que funcionan en diferentes niveles del texto. Se puede advertir que muchas estrategias de construcción del folletín funcionan en relación con el nivel narrativo y estructural del discurso –indicado en primer sitio no por su relevancia, en comparación con los otros niveles, sino porque este empleo de los recursos de construcción ha sido reconocido por la crítica como uno de los aspectos más característicos del folletín–. Muchas son las técnicas que Riva Palacio modelizó del folletín en su obra respecto a la elaboración de la trama y, sobre todo, en lo relativo a la configuración estructural de la narración. El resultado de este uso particular de los mecanismos folletinescos fue una estructura perfectamente pensada para el suspenso y la ilación de aventuras. Para explicar esta adopción del modelo de folletín es necesario revisar cómo está estructurada la novela.

*Monja y casada, virgen y mártir* está dividida en cuatro partes. La primera parte, titulada “Del convento de Santa Teresa la Antigua”, contiene veintiún capítulos; la segunda, llamada “Las dos profesiones”, cuenta con catorce; la tercera, que presenta la primera de las dos partes del título principal de la novela, “Monja y casada”, tiene diecinueve; la cuarta y última parte, titulada “Virgen y mártir”, veinticuatro capítulos. En un primer acercamiento al contenido de la novela, deducido a partir de esta división en apartados, es muy fácil percibir que la historia central la constituye la vida de la monja y casada, la joven Blanca Mejía, según se anuncia en el título, y que, sin embargo, se desarrollará más ampliamente en las dos últimas partes ¿en qué consisten entonces esas dos primeras partes?

La primera parte comprende la historia de la fundación del convento de Santa Teresa. El primer capítulo que encabeza el libro tiene la función de ubicar geográfica y

temporalmente la historia y, por ello, se titula “De lo que pasaba en la muy noble y leal ciudad de México la noche del 3 de Julio del año del Señor de 1615”. Este primer capítulo contiene observaciones sobre la población de la Nueva España, tiene amplias descripciones sobre las condiciones sociales, de seguridad y de arquitectura de la ciudad. Lo que se pretende con esta descripción es crear una atmósfera, donde luego se desarrollarán las historias de los individuos que habitan la ciudad.

Este primer capítulo tiene, además, una importancia primordial para la vida de los personajes, porque plantea desde su inicio el escenario religioso de la época, que será uno de los temas centrales de toda la novela.

Aparte del ambiente religioso, este capítulo establece dos mundos de ficción en paralelo que serán los ejes espacio-temporales con los que se construirá la historia: un tiempo pasado en correlación con un presente hipotético,<sup>17</sup> propio del narrador. La novela inicia con la determinación de estos dos tiempos en oposición: “Hace dos siglos y medio México no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma, ni de lo que debía ser en los dichos años que alcanzamos”.<sup>18</sup>

Desde este primer capítulo se establece, también, un mundo de sombras y luminosidades. El primer escenario que ofrece el novelista es un mundo dominado por la oscuridad, donde se perciben “indecisas formas” detrás de una “menuda lluvia” que “se desprendía sobre la ciudad y producía un rumor tenue y acompasado”.<sup>19</sup> Este escenario tenebroso y la presencia misteriosa de los individuos que caminan secretamente permiten al

---

<sup>17</sup> Más adelante explicaré con mayor detalle este aspecto.

<sup>18</sup> Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, ed. y pról. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 2007, t. 1, p. 3.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 4. En adelante citaré esta edición de la novela, por lo cual, indicaré únicamente la página junto al texto.

narrador construir, desde este momento, la atmósfera que será determinante para toda la novela: el contraste entre luminosidad y oscuridad, y entre las dos oposiciones de colores: el blanco y el negro.

Esta primera parte posee, igualmente, la función de presentar a todos los personajes de la historia: Martín de Villavicencio y Salazar, mejor conocido como Martín Garatuza, quien será el aliado fiel de los protagonistas, se presenta en el capítulo dos; Beatriz de Rivera, en el tres. En este tercer capítulo se establecen lazos familiares significativos, entre esta última y Alonso de Rivera, uno de los villanos de la historia, y los vínculos amorosos entre Beatriz y Fernando de Quesada, oidor de México y uno de los héroes de la primera parte de la novela. El arzobispo Juan Pérez de la Cerna aparece en el cuarto capítulo y será hasta el capítulo seis que se titula “En donde el lector conocerá a la verdadera heroína de esta no menos verdadera historia”, cuando aparece por primera vez Blanca Mejía, protagonista que da título a la novela.

En este capítulo VI se narran con pormenores la vida y circunstancias de Blanca, quien hasta entonces no había figurado en el curso de la historia y a quien el narrador tuvo el cuidado de ocultar, para poder dar de manera sorpresiva un revés narrativo que redimensionara el curso de la historia, que hasta entonces parecía consistir en el romance entre Beatriz y Fernando, auténticos héroes novelescos en todos los sentidos, ya que es notable que no cumplen la función de unos simples personajes secundarios aliados a los protagonistas; por eso, ahora es necesario aclarar desde el título del capítulo que se conocerá a “la verdadera heroína”. Lo primero que indica esta explicación, y el contenido mismo del capítulo, es que la novela está perfectamente pensada para el suspenso, para la sorpresa y para los eventos inesperados; lo segundo, que los capítulos están ideados desde

su título para participar en el juego de lectura que se va desplegando conforme avanza la historia. Hasta este punto, la novela ha ofrecido datos, detalles, lugares y personajes con muchas descripciones y poca intensidad narrativa, lo que permite suponer que las primeras entregas debieron estar pensadas para componer una atmósfera; por ello, la velocidad de la trama se ha mantenido más parsimoniosa que acelerada y sólo en algunos finales de capítulos se ha incrementando el suspenso; por ejemplo, en el capítulo II cuando Garatuza se encuentra con unos encapuchados misteriosos que primero se comportan como enemigos, pero después resultan ser sus conocidos. El capítulo termina sin más detalles.

Siguiendo con la presentación de personajes, en el capítulo VIII aparece la Sarmiento, personaje que contribuirá a crear el escenario de religiosidades marginales que convivían con el catolicismo oficial impuesto por la Inquisición. Esta es una de las características principales de la sociedad novohispana retratada en la novela, en la que, además, se conforma una atmósfera de misterio y hechicería que predominaba en toda la Nueva España, pues la Sarmiento era “una vieja que tenía fama de hechicera” (p. 56, t. 1) y que vivía de hacer “trabajos secretos”. La función de este capítulo es complementar el ambiente de seres tenebrosos y, además, de exponer el temor común que reinaba en México en relación con la Inquisición, que será más adelante uno de los agentes que propicia la desgracia de la protagonista.

Otro personaje que tendrá una participación fundamental en la historia es el negro Teodoro, esclavo de Beatriz, personaje, que en contradicción con su color, pertenece al grupo de los buenos. Su historia se narra en tres capítulos seguidos (XIII-XV) y destaca porque es el único de los personajes que cuenta en primera persona su historia.



La norma folletinesca apunta que el narrador debe ser omnisciente y que, sobre todo, la introducción de los personajes conviene que sea llevada a cabo por él, pues en la mayoría de los casos sus comentarios y descripciones suelen presentar de manera explícita no sólo la inclinación positiva o negativa de los personajes, sino que también exponen sin titubeos sus juicios sobre éstos. Con Teodoro, en cambio, el narrador cede su voz y permite al personaje exponer por sí mismo su historia, privilegio narrativo que manifiesta el sentido de justicia y reivindicación social que el propio narrador defiende. Para Marco Chavarín este cambio de narrador tiene que ver con la autoridad omnisciente que se quiere imponer en el texto: “La única razón por la cual el narrador cede la voz es con el fin de que se respalde una configuración monológica y maniquea, fin más ideológico que estético”.<sup>20</sup>

Al finalizar la primera parte, ya están presentados todos los personajes de la historia: Luisa, la villana y enemiga de Blanca, aparece desde el capítulo XIII, pues ahí el negro Teodoro relata su relación con la mulata, define su temperamento y, por tanto, su papel como antagonista de la historia. El joven César de Villaclara, héroe y enamorado de Blanca, se menciona en el capítulo XVIII, cuando Luisa le pide a la Sarmiento unos polvos mágicos para enamorar a un caballero, pero es hasta el capítulo XX cuando el narrador lo describe puntualmente. Desde este momento, César de Villaclara será el nexo entre las dos principales mujeres de la historia, Blanca y Luisa, que tendrán una relación de enemistad debido a los celos y a la venganza que se desata por conseguir el amor del joven.

El orden en el que se presentaron los personajes y el mundo de relaciones familiares y amorosas que se han ido entablando tendrá su cumbre en el último capítulo de esta

---

<sup>20</sup> Marco Antonio Chavarín, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007, p. 77.

primera parte, cuando en una confusión, típica de la comedia de enredos,<sup>21</sup> todos los personajes creen estar correspondidos por su supuesto amante. Hasta este punto, la historia parece ir en ascenso, llegando al máximo de tensión con la confusión amorosa de los enamorados. Debido a que la novela mantenía su éxito comercial en el suspenso, es muy probable que cada final de libro coincidiera con el final de una entrega, debía ser así para que la venta de la entrega siguiente, que correspondería al inicio del libro sucesivo, estuviera garantizada. Este aspecto es posible advertirlo en el final del primer libro, que responde por completo a la presentación fragmentada; por ejemplo, en el capítulo final de esta primera parte se plantea una serie de enredos y circunstancias equívocas, es decir, enamorados que se creen erróneamente correspondidos por su amante. Este desorden tendrá que ser descubierto tarde o temprano, pero hasta este momento sólo el lector conoce bien la situación. Como buen narrador de suspenso, Riva Palacio concluye esta primera parte sin resolver el misterio, mostrando así la destreza que tiene para manipular la lógica argumental del relato, que es también una técnica folletinesca que consiste en ir moderando las cúspides de emoción.

La segunda parte comienza con el descubrimiento del enredo amoroso, que el narrador ya había revelado al lector. En ese momento, los personajes conocen los verdaderos nombres de los amantes y sólo entonces comienzan a desenvolverse poco a

---

<sup>21</sup> Respecto a la influencia de la comedia española en las novelas de Riva Palacio hay una excelente tesis sobre la novela teatralizada o novela teatral, escrita por María Teresa Solórzano Ponce, quien, entre otros aspectos, apunta que: “Los principios y valores sobre los que se sustentaba la sociedad colonial de la Nueva España, iguales o muy similares a los de la Península, representados en la comedia de intriga, en la comedia de capa y espada, son la fuente que inspira y enriquece a Riva Palacio para componer su recreación e interpretación de la historia colonial. Los personajes, los temas y los recursos empleados en la comedia, se convierten entre sus manos en instrumentos para dar vida y movimiento a esa historia que trata de reconstruir para sus lectores” (María Teresa Solórzano Ponce, “Vicente Riva Palacio ante la vida teatralizada de México en el siglo XIX”, Tesis de licenciatura, UNAM, 1987, p. 130).

poco las intrigas típicas de toda novela folletinesca: las peripecias y venganzas que desatan los amores mal correspondidos.

En la segunda parte se concluye la historia de la fundación del Convento de Santa Teresa y se comienza a narrar otro de los grandes eventos históricos que se relatan en la novela: el tumulto contra el virrey de Gelves.<sup>22</sup> Por tanto, estas dos primeras partes comprenden, en su mayoría, sucesos históricos que son significativos para la comprensión de la época, aunque sin duda también para los personajes, pues tanto villanos como héroes están vinculados con el levantamiento civil, cuyos acontecimientos e incidentes correrán paralelos a la historia de Blanca.

Lo mismo que el final de la primera parte, el último capítulo del segundo libro también acaba en suspenso, quizá uno de los finales más intensos de toda la novela, lo que permite conjeturar, de nueva cuenta, que los capítulos que se encuentran al término de cada libro corresponden con una entrega, para que de esta manera todas las partes equivalentes, es decir, los finales de libros, estuvieran planeados para concluir un bloque anecdótico. En el último capítulo del segundo libro, se confirma que César de Villaclara salió exiliado a Filipinas, Luisa es descubierta por don Pedro y exhibida frente a la sociedad el mismo día de su boda, por lo que ella jura cobrar venganza de esta humillación, Martín Garatuza

---

<sup>22</sup> Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel (Valladolid 1560-Madrid 1636), conde de Priego, marqués de Gelves (como se le conocía regularmente) y comendador de Villanueva de la Fuente fue el 13° virrey de Nueva España, desde el 21 de septiembre de 1621 hasta el 15 de enero de 1624, fecha esta última en la que fue derrocado después de una dura batalla contra la famosa Insurrección de 1624, que consistía en un levantamiento civil liderado por el arzobispo Juan Pérez de la Cerna, enemigo declarado del virrey, y de Vergara Gaviria, entonces proclamado capitán general de Nueva España y comandante de la milicia. Jonatahn I. Israel describe a Gelves como: “Modelo de puritano de derecha y de político tiránico. Gelves aborrecía todos los vicios, el despilfarro y la ostentación, y consideraba la reforma de la sociedad como un deber sagrado”, éstas y otras cualidades de su personalidad hicieron que desde su llegada a la capital novohispana la aristocracia mexicana y la autoridad eclesiástica estuvieran en contra de su gobierno, que duró sólo tres años después de su asignación (J. I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 140).

escapa de la prisión en que lo mantenía la Sarmiento, a quien por cierto Teodoro asesina casi al final del libro, pero el asunto más emocionante es que Blanca Mejía entra al convento. La estructura fragmentada se reafirma en este desenvolvimiento de intrigas e incidentes llevados al máximo de intensidad, y que, en relación con la totalidad de la trama, son como la promesa de una continuación, incluso más cargada de peripecias y emoción, pues hasta este momento el narrador, maliciosamente, dejó inacabados muchos elementos que necesitan ser extendidos en otro apartado, tal como sucedió con el final del primer libro.

La tercera y cuarta parte son, probablemente, las dos secciones más intensas de toda la novela, ya que ambas consisten en las aventuras de Blanca, quien hasta entonces apenas había aparecido afectada por las circunstancias previas. En el último capítulo de la segunda parte, el narrador en una breve, pero concisa aclaración, señala: “A los dos días de este acontecimiento tomaba solemnemente el hábito de novicia en el convento de Santa Teresa, doña Blanca” (p. 333, t. 1). Será a partir de ese suceso cuando comienzan a desarrollarse de manera gradual las desventuras y peripecias en torno a la joven monja, quien sufrirá secuestros, encierros, tortura inquisitorial, soledad, acoso y demás circunstancias que irán una tras otra desencadenando, y a la vez encauzando, el final trágico en el que termina su vida.

El final del tercer libro es igual de intenso que el de los dos anteriores, lo que muestra de nuevo la equivalencia, en cuanto al suspenso y la intriga, de las partes semejantes. En los últimos capítulos del tercer libro se describe el estallido del tumulto contra el Virrey de Gelves, el evento histórico más relevante de la novela, que termina con el derrocamiento de virrey y el triunfo del arzobispado. Pero tal como había sucedido antes

con los demás libros, en éste quedan muchos cabos sueltos y también muchas peripecias por resolver. En este tercer libro, y a pesar de que se concluye la descripción del tumulto, el suspenso alcanza su nivel más elevado, pues Blanca ha sido apresada por la Inquisición y ni César, Teodoro o Martín Garatuza han podido rescatarla. Además, la Colonia se encuentra en una situación política inestable, ya que, una vez derrocado el virrey, el país quedó prácticamente a la deriva sin gobernante oficial, asunto que también deberá aclararse en la última parte de la novela. El final de este libro coincide con los dos anteriores en el hecho de que se ha presentado un incremento de intensidad narrativa y de velocidad en la presentación de las aventuras conforme se llega al último capítulo, en el que las anécdotas entrelazadas en forma ramificada no sólo se dejan pendientes y en incógnita, sino que se confirma que la estructura está planeada en fragmentos complementarios que deberán ser retomados en las partes siguientes, en este caso el cuarto y último libro, en el que se deberá concluir la historia de Blanca y explicar cómo se organizó el país después del levantamiento civil. En efecto, así sucede, pues los tres primeros capítulos del libro cuarto confirman la organización que he explicado hasta este punto, los cuales desde su título anuncian el contenido. Los tres primeros capítulos son: I “En donde hacemos conocimiento con el inquisidor mayor don Juan Gutiérrez Flores y volvemos a ver a Doña Blanca”; II “Cuestión de tormento” y III “De lo que ocurrió en la ciudad después del motín”.

Conviene aclarar, también, que los inicios de cada libro tienen una función semejante; en ellos, se esclarecen los incidentes inacabados que se habían planteado en el final del libro anterior. De modo que la novela tiene una estructura consistente que inicia y concluye intrigas en finales e inicios de libro, aspecto que está relacionado con el formato tipográfico, es decir, con la presentación fragmentada con la que se vendió el texto.

### 3.1. PROPUESTA DE LECTURA DEL FORMATO PERIODÍSTICO

Todas las novelas de Riva Palacio se vendieron por entregas, pero esto no quiere decir, necesariamente, que hayan sido escritas a la par de la distribución periodística. La carta antes citada de Riva Palacio, dirigida a su editor Manuel C. de Villegas, me hace suponer esta hipótesis, pues la fecha de la carta coincide con el último anuncio del periódico en el que se ofrece a los suscriptores la venta de la novela (8 de julio de 1868). *Monja y casada* salió a la venta el 10 de julio, lo que sugiere que el editor ya tenía en sus manos el volumen completo de la novela. Pese a que la novela pudo no haber sido escrita en fragmentos simultáneos a su publicación, esto no descarta la idea de que sí haya sido escrita considerando el margen de 20 entregas que el diario *La Orquesta* tenía como extensión máxima para la venta del texto. Es muy probable, pues así sucedió con la distribución periódica de *Calvario y Tabor*, que Riva Palacio supiera que tenía como límite 20 entregas de 32 páginas en cuarto cada una, de modo que tenía que hacer caber todo el contenido que tenía proyectado contar en la novela en una cantidad establecida de páginas, muy seguramente impuesta por el mismo editor. Esta restricción tipográfica puede explicar no sólo que todas las novelas de Riva Palacio posean más o menos la misma cantidad de páginas, sino también que *Monja y casada* presente un final apresurado.

Considero que son dos factores los que explican la razón por la que en los últimos capítulos de *Monja y casada* hay mayor velocidad narrativa que en el resto de los capítulos del texto. Primero, es posible que Riva Palacio se hubiera visto obligado a resumir la trama al notar que le quedaba disponibles pocas entregas. Segundo, el objetivo principal de la

novela era, según admite el mismo Riva Palacio, exponer la situación política de Nueva España; así que una vez que se había terminado de contar todo lo concerniente al motín de 1624 al autor le interesaba poco retardar o extender la historia de Blanca, y decide mejor acabarla rápidamente, puesto que ya había cumplido con su propósito ideológico y didáctico, que era denunciar los vicios de la Inquisición, desacreditar el poder político de la iglesia y defender un presente utópico, que supuestamente coincide con un momento histórico ideal en el que el liberalismo es la tendencia ideológica gobernante. Este segundo aspecto también se puede percibir en el desarrollo de la trama, pues la novela no sólo inicia con lo relativo al acontecer histórico de la Colonia, que es lo primero en ser presentado, sino que en el texto cuando se explica o comenta un aspecto político el narrador no escatima en descripciones, datos o espacio, la inclusión de un edicto completo de la Inquisición está relacionado con este aspecto; en cambio, cuando se relata la historia de amor la narración parece estar más planeada en las aventuras y el suspenso, y no tanto en los pormenores. Este desequilibrio en la frecuencia de los detalles revela por qué los personajes se vuelven buenos súbitamente y, también, explica la rapidez con que el narrador concluye una anécdota o desaparece de escena un personaje en la historia de amor.

El primer aspecto que indica la incidencia de esta estructura fragmentada en el desarrollo de la trama es que el último libro contiene más capítulos que los restantes, en total 24, mientras que los anteriores oscilaban entre 14 y 21. De acuerdo a la acumulación de incidentes, hasta este punto trazados, era necesario, en efecto, que el último libro tuviera más capítulos para que así se pudieran concluir todas las anécdotas. El segundo aspecto derivado del formato periodístico, que puede notarse en este último libro, es que, en pocos

capítulos, se relatan muchas aventuras y situaciones, es decir, hay un aumento en la cantidad de anécdotas, pero una disminución en el número de páginas con que se relatan, aspecto que parece anunciar que se aproxima la última etapa de la novela, como si el autor se hubiera visto obligado a contar todo lo que faltaba por conocer de las aventuras sucedidas a Blanca y lo resumiera en unos pocos capítulos. Por ejemplo, en una breve línea resuelve la participación de César de Villaclara, quien sin duda merecía una justificación más desarrollada del motivo por el que renuncia a Blanca y la deja sola a su desgracia, pues no sólo era su esposo, sino que también cumplía la función del héroe enamorado, quien por tanto debía rescatar a la heroína del peligro, como ocurre en el folletín clásico, y en *Monja y casada* no sucede de esta manera. Además, en los últimos capítulos hay poca descripción, abundan los diálogos, que según las reglas del folletín eran considerados aceleradores de la trama, la escritura se presenta en frases breves y párrafos cortos, a veces de una sola línea, que resumen, en datos concisos, lo acontecido. Esta aceleración indica que, conforme se acercaba el final de la historia, el autor necesitaba concluir tramas sin ofrecer mayores pormenores; al parecer sólo faltaba concluir la historia de amor que era el armazón narrativo, la estructura folletinesca, puesto que el objetivo histórico ya había sido cumplido.

La hipótesis que planteé al inicio de este capítulo es que cada entrega tenía alrededor de cuatro capítulos, quizá algunos sólo contenían tres si éstos eran muy extensos. Este hecho se puede probar, en parte, analizando la distribución de los capítulos del libro cuarto, que es la sección de la novela que contiene mayor número de aventuras y de situaciones en suspenso, por lo que resulta más conveniente para explicar de qué modo el formato fragmento requirió del uso de ciertas estrategias para la organización de la trama.



El cuarto libro posee 24 capítulos, que probablemente fueron vendidos en 6 entregas, que tendrían la misma cantidad de páginas y de capítulos. Para constatar esta hipótesis, dividiré y analizaré cada una de estas posibles entregas para presuponer una idea de la distribución de la novela y evidenciar si la estructura fragmentada, aunque hipotética en este caso, repercutió en el desarrollo de la trama y el suspenso.

La primera entrega debió contener hasta el capítulo IV, que termina justamente cuando unos alguaciles encuentran a Luisa dormida en la calle y la llevan prisionera a la cárcel pensando que es un delincuente, un final de capítulo compatible con el suspenso folletinesco.

La segunda entrega abarca del capítulo V al VIII, que termina cuando Luisa, ahora presa en un calabozo de la Inquisición, reconoce en su compañera de celda a Blanca y, compungida por el estado físico en el que la encuentra, decide ayudarla un poco en su padecimiento. Aunque este final no incita mucho el suspenso, el inicio del capítulo IX, que según mi suposición comprendería la siguiente entrega, sí alude a la construcción de la intriga, pues en este capítulo el narrador abandona a las dos prisioneras y retoma el tema histórico para explicar los últimos incidentes sobre el motín de 1624. Estos cambios de escenarios y de temas implicaban un entrecruzamiento de tiempos y espacios que contribuían a la construcción del suspenso; por este motivo, se puede suponer que era el inicio de una entrega. Además, como se verá también más adelante, este entrecruzamiento será un recurso frecuente en *Monja y casada*.

La tercera entrega pudo haber contenido del capítulo IX al XII, este último termina en un momento de gran intensidad, pues es cuando una comitiva oficial de la Inquisición llega al calabozo donde se encuentra Luisa para ejecutar su sentencia, que consiste en la

pena de muerte en el potro. En el capítulo siguiente, el XIII, que debió formar parte de la entrega siguiente, se narra lo que había acontecido a Teodoro y Martín Garatuza después del motín, o sea que astutamente el narrador dejó en suspenso total la ejecución de Luisa, que será finalmente contada hasta el capítulo XIV, que inicia con una explicación del narrador: “Como nuestros lectores estarán impacientes por saber lo que había acontecido a Luisa, y nos hemos adelantado un día para seguir a Teodoro y a Martín, vamos a volverlos a llevar a la Inquisición” (p. 285, t. 2). Simultaneidad de tiempos y espacios y la repetición de anécdotas inconclusas que quedan en pausa son dos de las estrategias empleadas por el narrador para construir el suspenso y estimular, de nuevo, el misterio de la trama.

La cuarta entrega consta del capítulo XIII al XVI. Este último capítulo termina, al igual que todos los finales de entregas anteriores, en un momento de gran emoción: Teodoro por fin logró rescatar a Blanca, a quien unos alguaciles vienen persiguiendo para regresarla a la Inquisición, pero el negro la toma en sus brazos y parte hacia las afueras de la ciudad, todavía perseguido por los oficiales. Desesperado, Teodoro roba su caballo a un hombre que va pasando y, junto con Blanca, continúa enérgico la huida, pero el caballo, poco preparado para las carreras veloces, tropieza justo cuando va cruzando un puente; Teodoro cae violentamente rodando por la pendiente y Blanca queda suspendida de un árbol, apenas sujeta por la falda de su vestido, sobre una profunda caída. Dejar a un personaje en peligro inminente y cambiar tajantemente de escenario es un final digno de una entrega folletinesca, sobre todo en una novela que está próxima a terminar.

La quinta entrega abarca de los capítulos XVII al XX. Como ya era regular en la novela, el capítulo que inicia esta entrega, el XVII, narra un asunto que no está relacionado con el accidente de Blanca y Teodoro, narrado en el capítulo XVI, que quedó

completamente en suspenso. En el capítulo XVII vuelve a aparecer don Melchor Pérez de Varias, esposo de Luisa, quien después de un largo período lejos de la ciudad de México, se dirige a la capital a buscar a su esposa. Se puede comprobar, así, que Riva Palacio empleó de manera constante un conjunto de técnicas para construir el suspenso en todo el texto, aunque el análisis aquí presentado tome como único ejemplo el estudio del último libro de *Monja y casada*, por lo ya mencionado antes respecto a la intriga y la abundancia de peripecias.

La entrega final debió comprender los cuatro últimos capítulos. Como buena novela de folletín, estos cuatro capítulos narran las desventuras de Blanca: su huida de los alguaciles, su retiro al monte con la vieja curandera, los engaños que usa la curandera para vender a Blanca a Guzmán, su escape de la casa del bandido y, finalmente, la muerte de la protagonista. Estos últimos episodios están cargados de aventuras y tienen un ritmo un poco más acelerado que el resto de las anécdotas contadas en la novela. Este aspecto se puede percibir en la brevedad con que el narrador describe los lugares y las circunstancias, en comparación con el resto de la novela en la que siempre había ofrecido, por lo menos, una descripción del ambiente. En estos últimos capítulos, el narrador parece estar interesado sólo en relatar los hechos, descartando por completo cualquier reflexión histórica, política o moral, como antes había hecho en otras circunstancias de crisis que vivió Blanca. Esta es, quizá, la razón por la que el último capítulo de la novela es de poca extensión, pues no hay descripción, no hay pormenores, no hay explicación por parte del narrador, como si éste se hubiera propuesto relatar de la manera más breve y con evidente rapidez los últimos hechos ocurridos a Blanca.

He ejemplificado esta posible división de entregas en el libro cuarto, porque considero que es el más equilibrado en su distribución y que, por ser el último apartado de la novela, contiene más finales emocionantes y recurre más al suspenso que en los otros libros, en los que muchas veces los finales de entrega no eran tan intensos, puesto que en muchos de ellos todavía no se habían entablado relaciones entre los personajes que vivirían las aventuras, ni tampoco había estallado el motín político que detonaría crisis y circunstancias agitadas. En efecto, los primeros libros son más moderados en su intensidad narrativa, ya que en ellos se presentan abundantes episodios de explicación histórica o de reflexión moral, al estilo del melodrama, mucha descripción de lugares, personajes y datos políticos que en los últimos libros ya están sobreentendidos por el lector. Para no dejar de mencionar las otras tres partes de la novela, analizaré algunos posibles apartados de otros libros que pudieran coincidir con el formato periodístico en cuanto a su fragmentación.

El libro primero contiene 21 capítulos, que podrían dividirse en seis entregas, exactamente igual que el último. Aunque la repartición en entregas de este libro es más complicada, porque algunos capítulos son muy extensos, incluso el doble de grandes que un capítulo normal, que abarca regularmente cuatro páginas, es posible que algunas entregas contuvieran sólo tres capítulos. Por ejemplo, podría pensarse que una entrega estuvo dedicada exclusivamente a la historia de Teodoro, la cual contendría sólo los tres capítulos donde se narra la vida de éste. Esta división puede ser considerada así, ya que cada uno de estos capítulos es dos veces más grande que el resto de los capítulos de la novela; además, resulta coherente que una entrega estuviera dedicada exclusivamente al relato de Teodoro, quien es el único narrador-personaje de todo el texto, ya que dentro de la totalidad de la trama, la historia del negro es una anécdota ajena a la de Blanca o a la del motín de 1624, es

decir, es una historia secundaria que se ubica en un tiempo y espacio distintos a los que constituyen la trama central de *Monja y casada*.

Otro ejemplo de la posible distribución de entregas se puede encontrar en el comienzo del segundo libro. Como he venido planteando, cada inicio de libro debió coincidir con una entrega, para que de esta manera hubiera armonía tipográfica entre inicio de libro y de entrega. El primer fragmento vendido de este libro, entonces, probablemente contenía los cuatro capítulos iniciales. En el primero de ellos, se descubre el enredo amoroso que había quedado en suspenso en el final del primer libro; y en el último capítulo de esta posible entrega, el IV, también queda en un momento de intensidad. En este capítulo se narra la escena cuando Martín conoce a María, la joven muda que vive con la Sarmiento, y de quien el bachiller se enamoró a primera vista. El joven sale de la casa de la bruja triste y celoso, porque ésta se burló de él diciendo que todas las mujeres son traicioneras y que no se puede confiar en ninguna, insinuando que entre ellas se encuentra la propia María; cuando Martín llega a la calle del Factor se encuentra con María esperándolo, pero el joven, sombrío por el comentario de la Sarmiento, provoca que la joven también se ponga triste. Así termina el capítulo. De esta manera, en la narración se propone que ha comenzado una nueva historia de amor entre María y Martín, pero sin profundizar más en ello. El capítulo V, que probablemente comprendía la siguiente entrega, empieza con un episodio histórico en el que se cuenta la situación política de Nueva España, sin que se mencione, por lo menos en las primeras páginas, qué había pasado en el encuentro entre Martín y María. Este es el mismo recurso del entrecruzamiento de historias dejadas en pausa que Riva Palacio ya había utilizado en otros segmentos de la novela para construir las ondulaciones de intensidad. Lo que conviene destacar es que estos cambios de

tiempo y estos inicios de capítulos en los que se alternan personajes, temas y situaciones, que ya he apuntado abundantes veces en este apartado, muestran que la estructura de la novela está pensada en la venta fragmentada con la que se distribuyó *Monja y casada*.

Los libros segundo y tercero son los más breves de toda la novela, los cuales, de acuerdo con mi suposición, podrían haberse vendido en cuatro entregas cada uno, lo que daría el total de 20 entregas, que según se indica en *La Orquesta* fue el número total de fragmentos con los que se vendió el texto. Aunque esta posible división no puede comprobarse, pues no se conservan los ejemplares de la primera edición periodística de *Monja y casada*, sí permite percibir los diferentes cambios en el desenvolvimiento y el ritmo de la trama, que por lo menos en los casos que he analizado, sí finalizan con la intensidad, el suspenso y las técnicas de construcción de historias intercaladas típicas del folletín. El análisis realizado demuestra que la novela presenta un ritmo y unas ondulaciones de intriga y misterio que se alternan cada tanto tiempo, que bien pueden asociarse con la dinámica tipográfica por la que pasó el texto en su primera presentación, y aunque ésta no coincida plenamente con la distribución que yo he planteado, lo que importa es que el texto sí tiene esa peculiaridad que, sin duda, proviene de su formato periodístico.

### 3.2. EL ENCADENAMIENTO DE AVENTURAS FOLLETINESCAS

El desenvolvimiento de la acción de *Monja y casada* responde a una estructura del suspenso *in crescendo*, en la que una aventura se enlaza con otra y esta a su vez con otra hasta concluir, sin duda, en una especie de explosión de intensidad: el final en el que muere dramáticamente Blanca. Esta construcción del suspenso tiene relación con la distribución

de las cuatro partes del libro, como si el sistema narrativo que se hallara detrás consistiera en una fabricación del suspenso que avanza lentamente y sin vacíos. Conviene anotar que la elaboración del suspenso procede paulatinamente, es decir, con el apoyo de muchos capítulos y referencias, mientras que las anécdotas y peripecias llevan un curso acelerado; en efecto, la trama tiene un carácter vertiginoso y dinámico, pues aunque el autor se sirvió de una gran cantidad de páginas para contar un pasaje, esta cantidad no significa un esfuerzo mayor para el lector y ese aspecto es parte del mérito del narrador de aventuras y de folletín.

Ahora bien, la relación establecida entre las anécdotas es causal, unas propician o anteceden a otras, como si todas ellas estuvieran interrelacionadas con un núcleo, por lo que es posible pensar que existe detrás una trama orgánica que se compone de muchos fragmentos, es decir, de tramas secundarias.

A pesar de que cada trama tiene su propio curso y desenlace, la trama principal sigue un curso decreciente, que es posible percibir en la historia de Blanca que va en declive, y este aspecto es de gran importancia, puesto que no encaja con el final feliz tan característico de la novela de folletín y del melodrama, en las que los enamorados suelen terminar juntos después de haber padecido muchas dificultades y obstáculos. En *Monja y casada* no se reconstruye el orden y el equilibrio, como sí ocurre con la novela clásica de folletín, pues la historia de Blanca finaliza de manera trágica,<sup>23</sup> lo que puede provocar en el

---

<sup>23</sup> Afirma Aristóteles que una trama es trágica cuando al personaje principal le ocurren una serie de peripecias y sucesos violentos, lastimosos o aterradores que terminan en catástrofe, dicho en sus palabras: “Por mudanza, no de adversa en próspera fortuna, sino al contrario, de próspera en adversa; no por delitos, sino por algún error grande de las personas” (Aristóteles, *El arte poética*, Austral, Buenos Aires, 1948, p. 48); y el ejercicio esencial de buen escritor es urdir una trama de este modo, pues sigue anotando Aristóteles: “Cabe sin duda formar un objeto terrible y miserable por arte de perspectiva, y no menos cabe hacerlo por la constitución bien ordenada de las aventuras” (*ibid.*, p. 51). En la novela de Riva Palacio hay una elaboración

lector la impresión de que el escenario hostil fue más poderoso que los personajes buenos. Esta diferencia en la resolución del final es parte del proyecto de crítica que subyace detrás, con el cual se buscaba exponer la crueldad y la injusticia que reinaba en el México colonial. El autor parece haber usado los artificios de la ficción para ejemplificar y personificar el despotismo y la intransigencia. La trayectoria de vida de la protagonista, que se encamina a la decadencia, es uno más de los mecanismos de ficción que contribuyen con el proyecto de exhibición de la injusticia inquisitorial y política de la época novohispana.

Las dos últimas partes, aunque con abundantes acciones, tienen relación estrecha con las dos iniciales. Desde la primera parte es posible ver los antecedentes o indicios, medidos y controlados, de lo que sucederá después, asunto que indica la armonía narrativa en la que se sustenta la novela. Esta armonía está en relación con el proceso del relato, que no tiene cabos sueltos que permitan identificar tropiezos en el curso de la historia.<sup>24</sup> Explico esto con mayor detenimiento.

---

escritural que sigue esta línea; por ello, *Monja y casada* es un ejemplo de este tipo de novela folletinesca y, al mismo tiempo, trágica; no debe, por tanto, obviarse el hecho de que la novela de folletín tiene una serie de peripecias extraordinarias que no terminan nunca en desgracia, sino en final feliz, atendiendo a la noción de consuelo que Eco señala como objetivo de la narrativa popular: consolar al lector de las desgracias de ese “otro-personaje” que expresa, en realidad, las del propio lector; y esa es una diferencia importante que tiene Riva Palacio respecto al folletín clásico: la singularidad de un final trágico. Para comprender mejor la peculiaridad del final clásico del folletín *Vid.* Umberto Eco, “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”, en *El superhombre de masas*, DeBolsillo, México, 2007, pp. 34-71.

<sup>24</sup> Leticia Algaba considera que todas las novelas de Riva Palacio constituyen un mismo proyecto de trabajo, y que esto es posible comprobarlo a partir de las fechas en las que fueron escritas y publicadas: “Riva Palacio echará a andar un ejercicio narrativo a través de ocho novelas históricas que ven la luz pública sin descanso en el curso de cuatro años, de 1868 a 1872, continuidad delatora de un plan cuyos trazos y realidades pondrán la historia y la ficción literaria en vasos comunicantes” (Leticia Algaba, “Una novela de Riva Palacio en entredicho”, *Secuencia*, núm. 35, 1996, p. 44). La idea de la investigadora de cierta forma apoya mi propuesta de unidad estructural, pues si se toma como cierto que el autor ya tenía planeada la escritura de las novelas y sus tramas, también es probable que haya establecido de antemano un esquema general del transcurso narrativo.



En el capítulo XX de la primera parte, Blanca se entera, mediante Cleofas, de que tiene un enamorado, poco después conoce a César de Villaclara y lo confunde con el hombre del que le había hablado la beata, que era en realidad don Alonso de Rivera. Debido a esta confusión de nombres y rostros se construye el enredo amoroso, que concluye sin solución en el capítulo XXI, último de esta primera parte. Las situaciones de enredos y confusiones son elementos constitutivos de los melodramas, donde las aclaraciones llegan siempre en último momento y, por esta razón, muchas veces los malentendidos privan sobre la verdad, que será sin duda revelada al final del conflicto.

En el primer capítulo de la segunda parte, Blanca descubre que Alonso de Rivera era el amante que había enviado a Cleofas, pero, al mismo tiempo, y entrando en otro círculo de confusión, cree que César de Villaclara es amante de Luisa. Este primer desengaño amoroso fue uno de los motivos que decidió a la joven a entrar al convento, evento que tendrá lugar en el final de la segunda parte de la novela. La entrada a la vida monjil, la prohibición de su hermano Pedro de casarse y el estado de soledad en el que se encuentra Blanca durante los ocho años que dura su encierro, concluirán cuando se reencuentre con César de Villaclara y descubra que éste es inocente y sólo entonces, y en secreto, se case con él, convirtiéndose así en monja y casada.

Por tanto, siguiendo la lógica del relato, que he tratado de explicar con la anécdota de la novela, era necesario primero que el personaje se convirtiera en monja y que después, sin perder ese estado, se volviera una mujer casada, evento a su vez que justifica, en parte, el castigo por herejía que le aplicará más adelante la Inquisición por contraer matrimonio mientras tenía el hábito de religiosa, y que desatará, en consecuencia, una persecución en la

que la joven, aún virgen, pues nunca se consumó el matrimonio, se convierte en mártir de la Inquisición, de su hermano y del universo hostil que se confabuló en su contra.

La estructura, por tanto, no es una simple acumulación de anécdotas y aventuras, sino un proceso narrativo en el que se van alternando intrigas y personajes, pero en el que en ningún momento se perdió la secuencia interna y motriz que guiaba todas las aventuras hacia su final, anticipado maliciosamente desde el título de la novela. Es posible ver, además, que detrás de esta trama compuesta de muchos fragmentos existe la noción de objetivo narrativo, que no se pierde ni siquiera en el proceso de publicación de la novela de folletín que, como se sabe, tendía a la dispersión, pues la alternancia de tramas y personajes secundarios solía provocar que el protagonista perdiera relevancia en el transcurso de la historia.

En la novela de folletín la acción es fundamental, incluso algunos críticos consideran que es su principal objetivo, en cuanto narración. En apego total a esta idea, la novela de Riva Palacio está construida con base en esta estructura, en la que la aventura y la intriga son los dos elementos principales con los que se sostiene la acción novelesca. Estos recursos narrativos de construcción del suspenso son un primer elemento que aproxima a *Monja y casada* al modelo de folletín; por ello la aventura, considerada la estructura base de este tipo de novelas, asume mayor relevancia en la elaboración de la trama. Esta es la razón, también, por la que la obra de Riva Palacio es entendida como novela histórica de aventuras.<sup>25</sup>

El encadenamiento de anécdotas y sucesos ajenos a la protagonista puede dar la impresión de que el autor se pierde en la truculencia de la aventura, pues es notable que

---

<sup>25</sup> Se ampliará este aspecto en el apartado 4, de este trabajo, titulado “DE ENCUENTROS Y DIFERENCIAS...”.

abandona con frecuencia la situación de la protagonista, pero este ir y venir entre personajes y lugares, en realidad, responde al proceso del suspenso e incita, al mismo tiempo, la expectativa del lector, ya que el narrador nunca olvida completamente a la protagonista, sino que la menciona con algún dato tentador que inquiete al lector y luego la aleja para mantenerlo interesado en la continuación; por eso, en el tiempo de la historia narrada sólo pasan unas horas, mientras que en la estructura de la novela pasan cinco o seis capítulos. Esta construcción indica que en el tiempo real todo ocurre simultáneamente, pero que en el tiempo novelístico era necesario aplicar otro orden a las acciones y los lugares acontecidos en la historia narrada, sobre todo si la intención es mantener al lector enganchado en la resolución de la trama.

Esta truculencia de índole folletinesca es uno de los aspectos más criticados de la novela de Riva Palacio; por eso, algunos críticos consideran que a la estructura le falta estabilidad. Sin embargo, la truculencia sólo debe tomarse como un defecto cuando el texto consista únicamente en ella y en el que no haya orden o concierto de una trama completa. En *Monja y casada* la truculencia es un rasgo caracterizador del estilo rivapalatino, que no afecta la continuidad anecdótica, sino que enriquece la aventura con agilidad y emoción, pues cuando el narrador comienza a concluir historias, es decir, a rematar peripecias, es posible advertir que todas las aventuras coinciden en un punto, como si cada aventura alterna hubiera tenido una función complementaria en relación con el todo narrativo. Esta astucia en el ensamblaje de aventuras demuestra la maestría que tenía Riva Palacio como narrador.

José Ortiz Monasterio y María Teresa Solórzano consideran que la manera en la que se van ensamblando las intrigas es en forma de “círculos concéntricos” que se van uniendo

unos con otros hasta completar una especie de estructura en espiral.<sup>26</sup> Estos círculos de alguna manera van articulando o entremezclando personajes y lugares, conectados por un elemento en común. A pesar de la abundancia de intrigas, el narrador no pierde el control de las situaciones y ese enlace, en apariencia insignificante, adopta un carácter fundamental para los accidentes y situaciones de los personajes. Debido a este punto de conexión que enlaza una intriga con otra, se puede pensar que la novela presenta más bien una estructura ramificada, ya que la historia-eje se ve complementada por historias alternas que se unen a ésta por algún motivo.

Explico esta estructura ramificada con un ejemplo. En el capítulo XIX de la tercera parte, último de la serie, titulado “Lo que pasó a dos personas que quizá haya olvidado el lector”, el narrador relata lo que sucedió a Felisa, la muchacha del convento que ayudó a Blanca a escapar y que desde el momento de la huida se separó de la joven monja y huyó con su amante el sacristán. Puede parecer, a primera vista, que la historia de Felisa tiene poca importancia; sin embargo, es un pasaje fundamental para comprender la supuesta culpabilidad de Blanca. Por una especie de toma de conciencia que tiene Felisa mientras huye con su novio una vez que se esconden en una iglesia, la joven reconoce su error y decide regresar al convento. Puesto que nadie notó su ausencia, Felisa aparenta no haber salido nunca del lugar; lo relevante de esta anécdota es que con su regreso Felisa trae la caja de alhajas que Blanca guardaba para su huida y que luego incitará dudas sobre la forma en la que Blanca escapó, pues dado que la joven monja huyó sin los supuestos víveres que había cuidadosamente guardado para este momento, las religiosas y los inquisidores

---

<sup>26</sup> José Ortiz Monasterio y María Teresa Solórzano, “Las novelas históricas de Vicente Riva Palacio”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, Rafael Olea Franco (ed.) y Pamela Vicenteño Bravo (colab.), El Colegio de México, México, 2010, t. 1, p. 117.

consideran que su fuga del convento tuvo que ser una evaporación, relacionada con la brujería o con un pacto con el Diablo, todo propiciado por la incertidumbre y el misterio de las circunstancias de la desaparición de la monja. Por esta razón, para los religiosos este evento sólo se puede explicar por creencias de índole diabólica (detalle por cierto en el que el narrador no pierde la oportunidad de criticar la visión supersticiosa que regía todo evento misterioso en esa época). La importancia del pasaje de Felisa es que ofrece el segundo motivo por el que se somete a Blanca a la tortura inquisitorial: la acusación de brujería, que aparecerá inmediatamente después en el inicio de la cuarta parte.

Aunque puede parecer que Riva Palacio improvisó este detalle para justificar la tortura por brujería que sufre la protagonista, lo cierto es que dentro del relato se argumenta muy bien, ya que el narrador, atento a la secuencia narrativa, declara: “Como dicen vulgarmente, que cuidados mayores quitan menores, por seguir el hilo de nuestra historia hemos abandonado desde hace mucho tiempo a dos personas que, no por su poca representación dejan también, como dicen los modernos políticos, de haber contribuido con su «grano de arena»” (p. 167, t. 2). En efecto, la estructura ramificada consiste en una jerarquización de intrigas y situaciones –de manera consciente por parte del narrador–, que se van conectando conforme lo necesita la secuencia de la trama principal. No se puede explicar, por tanto, como un enlace fortuito de peripecias, sino como una técnica de complementación narrativa en la que cada acción tiene su antecedente y su consecuencia.

La explicación acerca de la huida de Blanca del convento era necesaria –aspecto además que forma parte del estilo de Riva Palacio, pues en la novela todas las situaciones tienen un antecedente y, por esta razón, a veces hay abundancia de historias o de personajes secundarios que, según esta noción de trayectoria narrativa, eran convenientes para dar

fundamento a esas referencias previas. Dicho en breves palabras: Riva Palacio cuidaba mucho la lógica de las acciones y la forma en cómo se iban conectando las intrigas—, pero ya que no había pistas de algún aliado o de evidencias físicas en las puertas, los inquisidores sólo tenían una respuesta, y esa respuesta exhibe la visión supersticiosa que Riva Palacio quería destacar como dañina para la vida social: la creencia común en brujas y demonios. El narrador explica al respecto: “En aquella época el diablo era a quien de todo se culpaba, los hechizos y los encantamientos entraban en todo” (p. 203, t. 2).

La trama secundaria que se deriva de este evento era, de alguna manera, accesorio, pero no innecesario, ya que tiene importancia para la trama principal porque si se omitiera, quebraría la secuencia lógica que hasta entonces se había impuesto en la novela, según la cual un hecho está unido a otro por una relación causal. Por tanto, las ráfagas de tensión se van midiendo con las distintas historias narradas. La técnica empleada es la de historias intercaladas —típica del folletín—, las cuales dejan sin resolver algún episodio de la trama narrativa principal. La inserción de estas historias pretende mantener la intriga, y a la vez incrementar la emoción por el desenlace final, que se perfila más sugestivo y enigmático.

Uno de los recursos esenciales de las novelas de folletín y de entregas es la causalidad, que sostiene que las peripecias y aventuras van conectadas en una cadena de causas que, por un lado, construyen una noción de tiempo dentro del relato, el tiempo en que transcurren los hechos y, por otro, permiten que el lector advierta en el texto una especie de clima histórico. Respecto a la primera, es posible que el lector observe esta cadena causal en la ilación de los hechos, uno ha sucedido antes y otro que ha sucedido después, de tal manera que una historia empieza en el punto en que había terminado otra y, de esta forma, los personajes parecen ir aproximándose a su objetivo final o simplemente a

la muerte. Tal es el caso de Blanca. En la historia de la protagonista se va delineando una trayectoria vital en declive que termina con su suicidio. Las circunstancias de este hecho son sorpresivas, ya que no se esperaba que la protagonista falleciera; sin embargo, este acontecimiento no es incoherente con el transcurso de la trama decreciente que apuntaba, desde el inicio de la novela, que la vida de Blanca iba empeorando gradualmente.

Acerca del segundo aspecto, la trayectoria temporal que los personajes viven, y en la que sus acciones ocurren, tiene una lógica más verosímil que confusa, dado que el narrador ofrece fechas, transcurros de días y meses, incluso, y en contra de la norma folletinesca, los personajes de *Monja y casada* envejecen, detalle que permite que el transcurso del tiempo sea creíble para el lector,<sup>27</sup> dado que responde a una noción de credibilidad temporal posible, en la que la novela simula contar una historia con una continuidad semejante a la del tiempo histórico; por ello, el lector no pierde el control de las relaciones temporales, lo que al final le permite, incluso, tener una idea de la secuencia histórica planteada. Para algunos críticos,<sup>28</sup> el objetivo de Riva Palacio era enseñar a los lectores a percibir este proceso histórico en la historia de México, desde la época novohispana hasta el momento contemporáneo, el siglo XIX, como si la historia consistiera en la evolución de un estado arcaico, el del absolutismo, hasta uno moderno, el liberalismo.

---

<sup>27</sup> Este envejecimiento de los personajes, también, responde a la planeación del proyecto novelístico que Riva Palacio tenía contemplado, es decir, que tenía que ser así para que correspondiera con el transcurso del tiempo de la segunda parte de esta novela, esto es con *Martín Garatuza* (1868-1869), publicada también por *La Orquesta* un par de meses después de que finalizó la venta de *Monja y casada*.

<sup>28</sup> En un estudio comparativo entre la novelística de Riva Palacio y la escritura de *México a través de los siglos*, J. Ortiz Monasterio afirma que existe una relación estrecha entre la visión histórica que Riva Palacio expresaba en el tomo II de la enciclopedia y la conceptualización de esa misma idea que se veía moldeada en las novelas: “La enseñanza que de aquí deriva el autor sobre los reformadores [está comentando sobre Gelves] hace pensar inmediatamente en la guerra de Reforma, es decir que se establece una conexión entre la historia remota con la inmediata, para comprender a la primera y justificar a la segunda” (*Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, Instituto Mora, México, 1993, pp. 215-216).

Mediante la novela histórica era posible presentar los orígenes particulares de cada nación, este objetivo fue el que asumió en México este subgénero.

La relación causal de las aventuras –y, por tanto, la correlación entre los capítulos e, incluso, la secuencia de las cuatro partes– es uno de los elementos que permite explicar cómo funciona de manera tradicional la estructura de *Monja y casada*, pues cada episodio de los capítulos tiene una serie de acciones que terminan en suspenso, las tramas secundarias también albergan sus propios suspenso, alternando eventos simultáneos en el tiempo de la ficción, con momentos de “congelación” de la trama, que Cecilia Colón explica como “necesaria para poder entender que ocurren dos acciones simultáneas”,<sup>29</sup> pero al final se reencuentran las historias alternas, se concluyen todas las intrigas y el narrador cierra la trama de manera convencional con todos los enredos resueltos, es decir, con la cadena de causas finalizada.

Aparte de la función complementaria, hay otras funciones para las tramas secundarias que se van agregando a la trama principal. La estructura novelesca está cubierta del estilo folletinesco y varias de estas tramas secundarias tienen el siguiente uso: la historia del negro Teodoro, que responde al recurso de la biografía<sup>30</sup> del personaje secundario, tiene una función moralizante y explicativa: se conoce la identidad secreta del negro y se comienza a perfilar el carácter de Luisa, la antagonista. La historia de Ñor Chema tiene una función histórico-explicativa, retoma los temas de la superstición, la brujería, las prácticas

---

<sup>29</sup> Cecilia Colón, *Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir*, UAM, México, 2012, p. 85.

<sup>30</sup> La biografía de los personajes secundarios, inmersa en medio de la trama, era por demás común en la novela histórica y en la de folletín mucho más; por esta razón, considero que se vuelve un recurso persistente y operativo propio de este tipo de textos. Estas biografías son algunas de las tramas secundarias que componen estas novelas.



religiosas y paracientíficas de la época; lo mismo la vida de la Sarmiento.<sup>31</sup> Los preparativos para el tumulto contra el virrey de Gelves, que es el evento histórico más relevante de la novela, funcionan como excursos histórico-didácticos, que están ahí para ofrecer al narrador la oportunidad de exponer datos sobre política, sociedad o religión que, a su vez, son los escenarios contextuales de la historia central que consiste, básicamente, en un romance que termina en tragedia.<sup>32</sup>

Muchas de las historias secundarias asumen, también, una función moralizante; por ejemplo, cuando se describe la pobreza del país o la situación de marginación de los negros y de las castas sociales. Estas características coinciden con la tendencia social de la novela de folletín, que se ha estudiado muy poco en la narrativa rivapalatina. La manera en que Riva Palacio expone las condiciones sociales de la Nueva España apunta a una modelización de este aspecto social de la novela romántica folletinesca. Riva Palacio puso en operación en *Monja y casada* algunas temáticas de la vertiente social del folletín y, al mismo tiempo, en el nivel ideológico del discurso se inclina, al igual que los folletinistas, por la explicación de la sociedad en cuestiones económicas y políticas. Pongo sólo un

---

<sup>31</sup> Don Carlos, quien se une a Ñor Chema en sus investigaciones científicas, creía que “dueño de los secretos de la alquimia las reinas buscarían su amor” (p. 36, t. 2).

<sup>32</sup> La historia del Tumulto de 1624 es una trama paralela en muchos sentidos a la historia de Blanca, que avanza según se conoce más sobre los personajes, incluso tiene una función más significativa que la de una simple trama secundaria, puesto que es el principal episodio histórico de la novela; sin embargo, en el cuarto libro que compone la novela, los acontecimientos relacionados con el Tumulto y todo lo concerniente a la política novohispana dejan de mencionarse para dar cabida a la conclusión de la historia de amor. Esta nueva dirección de la trama está relacionada con dos aspectos: la historia de Blanca que todavía permanece sin desenlace y con el formato fragmentado del modelo folletinesco, el cual conforme se acerca el fin de la historia, de alguna manera, requería que todas las tramas y personajes se concentraran en una sola línea de acción, en la que predominaban las aventuras folletinescas: el matrimonio ilegal, el tormento, el secuestro de Blanca, su huida de los bandidos y, finalmente, su muerte. Esta nueva dirección de la trama está planeada como parte de la construcción del suspenso y la emoción del típico final de una novela folletinesca. Riva Palacio, siguiendo esta norma constructiva, concluyó lo histórico y en los últimos capítulos se dedicó únicamente a elaborar un final que coincidiera con la estética del folletín.

ejemplo. En el primer capítulo, del libro tercero, titulado “De lo que había acontecido en la Nueva España después del día que dejamos esta historia hasta el día en que volvemos a tomarla”, se describe la situación económica de la ciudad de México antes de que iniciara el gobierno del marqués de Gelves: “los pobres, oprimidos, no encontraban amparo ni justicia. El monopolio de los ricos encarecía de tal manera los efectos de primera necesidad, que las gentes se morían de hambre” (p. 8, t. 2) o un poco más adelante: “Los ricos, fuera del alcance de la ley y de la autoridad, se constituían en señores feudales con derechos de vida y haciendas, asombrando al reino con su soberbia y disolución” (p. 9, t. 2). Según Rogerd Picard,<sup>33</sup> los escritores sociales consideraban el ambiente –sea éste económico, cultural, político–, como un factor primordial para la vida social y para la formación de los individuos. Este ambiente determinaba, a su vez, la actuación destructiva o antisocial de muchos sujetos que, en última instancia, son el resultado de sus condiciones de vida; por tanto, no pueden ser considerados culpables de actuar conforme a su ambiente hostil. Algo semejante sucede en la Nueva España que describe Riva Palacio en *Monja y casada*, pues para el narrador la pobreza y los privilegios de la burguesía son los responsables directos de la delincuencia; el narrador insinúa que con mejores condiciones de vivienda y educación sería posible una sociedad más justa y menos delictiva. El mensaje filtrado en el nivel ideológico del discurso es que corresponde a los gobernantes remediar estos problemas sociales. Por eso, Riva Palacio parece apoyar las propuestas de renovación que impone Gelves, ya que confía en que el orden y el progreso serían posibles gracias a la transformación social: “El marqués de Gelves, con una voluntad firme y con una resolución indomable, comenzó a poner en todo el remedio” (p. 9, t. 2).

---

<sup>33</sup> Rogerd Picard, *El romanticismo social*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 46 y 51.

De esta manera, la historia-eje, la historia de amor, se complementa con historias de política o de esclavitud, con historias sobre la iglesia y sus gobernantes, así como con anécdotas de los hombres del pueblo que aportan no sólo un escenario concreto y bien definido—el de la Nueva España del siglo XVII—, sino que simbolizan los ideales políticos y sociales de justicia, libertad e igualdad, que responden al mensaje político que se encuentra disimulado detrás de este escenario ficticio.<sup>34</sup>

Como toda buena novela, la organización de los capítulos y la división en apartados indican que en *Monja y casada, virgen y mártir* hay un narrador consciente del equilibrio argumental del discurso, pues es posible ver que desde su inicio se percibe un plan previo, perfectamente pensado en relación con el suspenso y la acción.

#### 4. LA ESTRUCTURA SIMBÓLICA DE LAS TONALIDADES

La novela de folletín asumió del melodrama una forma de esquematizar y dividir a los personajes y sus acciones en una estructura bien definida, que la crítica siempre ha tachado como uno de sus principales defectos, ya que esta estructura, determinada por el maniqueísmo, constituye una forma simplificada y categórica de explicar la actuación humana; sin embargo, esta estructura melodramática y maniquea al parecer fue para los folletinistas la más efectiva para exponer un universo de valores y de conceptos en oposición. La estructura formal de *Monja y casada, virgen y mártir* responde a este mismo esquema del dualismo folletinesco. Desde el título de la novela se percibe cómo la protagonista encarna en sí misma el encuentro paradójico de dos condiciones, como si

---

<sup>34</sup> En el siguiente capítulo, explicaré con mayor detalle este aspecto en relación con la función didáctica de la novela.

fueran dos universos en oposición que se unen. Estas particularidades, que son tan evidentes en la protagonista, están en correlación con la estructura melodramática de la novela, que también presenta una organización semejante.

La estructura de la novela de folletín se basa, comúnmente, en una división del universo narrativo en dos polos disímiles, que pese a parecer un ejercicio mecánico tiene el atributo de poder seducir y ser comprensible para un grupo amplio de lectores. Este duelo de opuestos posee un sentido simbólico, en gran medida religioso, que se explica como la eterna lucha entre el Bien y el Mal. El dualismo, explica Ferreras, no sólo es imprescindible en la novela de folletín, sino “en toda novela popular”.<sup>35</sup> El texto con estructura dualista tiene como núcleo un conflicto en gran medida idealizado y esquematizado, en el que destacan dos visiones de mundo en contraposición. Esta división es acorde con la estructura melodramática propia del folletín, en la que “it is rather that, to the melodramatic imagination, significant things and gestures are necessarily metaphoric in nature because they must refer to and speak of something else”.<sup>36</sup>

Debido a la cercanía e influencia del melodrama, el folletín aprovechó la visión maniquea que tenían los dramas teatrales del siglo XIX y empleó, entre otros elementos, esa visión dual de mundo. La polarización moral, el maniqueísmo que divide el mundo entre buenos y malos –aspecto que señala Ferreras como resultado de un empobrecimiento del género novelístico de folletín–, y que simboliza el mal persiguiendo a la virtud, responde a una estructura novelística derivada del melodrama. La novela de folletín que

---

<sup>35</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Taurus, Madrid, 1972, p. 270.

<sup>36</sup> Peter Brook, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, Clinton, 1976, p. 10.

adoptó esta composición fue la llamada novela dualista; esta denominación fue establecida, por primera vez, por Ferreras, quien apunta además que las dos temáticas recurrentes de este tipo de novelas son el dualismo moral y el sociopolítico, que generalmente vienen unidos.<sup>37</sup> Lo destacable es que esta concepción del mundo se asimiló en la novela de folletín y dio como resultado una narrativa de estructura doble, en cuanto a la organización de la trama, con un fuerte sentimentalismo, propio también del melodrama, así como con abundantes dramas personales de tono grandilocuente.

Aunque la definición de novela dualista instaurada por Ferreras es muy pertinente y precisa, pero me parece que su explicación de este rasgo del folletín es restringida, ya que sugiere que sólo las llamadas novelas dualistas poseen esta estructura, cuando en realidad la estructura melodramática dualista es quizá uno de los elementos folletinescos más operativos y maleables. Por ello, no creo que sea una organización narrativa propia de un solo tipo de novela; por el contrario, considero que es una manera de construir en los textos el melodrama. Esta composición melodramática es adaptable y operativa para muchos temas; por eso, tiene la capacidad de ser elaborada por aquellos escritores que estén interesados en mostrar una lucha de valores o de ideologías, y sin que ninguno de éstos deba ser obligatoriamente encasillado como novelista dualista, según insinúa Ferreras. Riva Palacio, por ejemplo, es un novelista histórico de aventuras que incluye en sus textos la estructura dualista melodramática y lo hace porque este elemento es oportuno para muchos de sus temas e intereses; además, la modelización de la estructura melodramática es posible, porque ésta es uno de los elementos del folletín más sugerentes para la construcción novelística.

---

<sup>37</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 270.

Ahora bien, *Monja y casada*, siguiendo la tendencia moral y sentimental del folletín, tiene como base esta misma estructura dicotómica.<sup>38</sup> Antes de iniciar con el análisis, creo conveniente señalar un aspecto que la crítica ha destacado sobre esta estructura dualista, en lo que se refiere a la influencia de la novela de folletín como modeladora de esta estructura. José Ortiz Monasterio afirma que la estructura dualista de las novelas de Riva Palacio es el resultado de la influencia, no del folletín, sino de Walter Scott, así explica este aspecto:

De ahí que Riva Palacio contemple en la obra conquistada una dualidad, un claroscuro que tiene elementos brillantes, pero también otros crueles para los conquistados. A reserva de seguir explorando esta veta, todo parece indicar que esta visión historicista Riva Palacio la toma de las novelas históricas de su siglo, y tal vez especialmente de Walter Scott, conocido suyo: no debemos olvidar que *Ivanhoe* (1820) retrata la conquista normanda de los primitivos pobladores celtas de Inglaterra y que en ella el mestizaje, lo mismo que el claroscuro de esa conquista, son factores fundamentales.<sup>39</sup>

Riva Palacio siguió la visión dualista de la novela histórica de su siglo,<sup>40</sup> pero es conveniente apuntar que el simbolismo moral y religioso, y en gran medida el maniqueísmo que posee su novelística, no proviene de la visión historicista de Scott, sino de los recursos

---

<sup>38</sup> La novelística de Riva Palacio abreva de una variedad de recursos que no sólo provienen de un género específico, sino que retoma elementos de diferentes modelos que permiten observar que *Monja y casada*, por poner sólo un ejemplo, es un texto heterogéneo e híbrido que reúne varias tendencias artísticas, que en última instancia, responden al movimiento ecléctico por el que pasó la narrativa decimonónica mexicana e hispanoamericana.

<sup>39</sup> J. Ortiz Monasterio, "Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio. Un caso para evaluar la aportación de la novela histórica como método de conocimiento", *Historias*, núm. 69, 2008, p. 79.

<sup>40</sup> Gerardo Bobadilla estudia este aspecto de la novela histórica mexicana en su libro *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2001. Sobre esto, Bobadilla rescata la aportación de la novela gótica, que fue uno de esos elementos de las novelas de Scott que luego se moldeó en la narrativa mexicana decimonónica.

estilísticos del melodrama y del folletín, que tanto se leían en México en el siglo XIX. Ortiz Monasterio señala, y así lo afirma en una nota a pie de página, que no se pueden encontrar pruebas puntuales de la influencia de los novelistas de folletín en Riva Palacio —y nombra a Manuel Fernández y González como una referencia muchas veces citada en relación con el escritor mexicano—, porque no hay, indica el crítico, ninguna mención de Riva Palacio al autor español. Esta prueba que me parece insuficiente para desacreditar la influencia de una narrativa en otra, pues aunque Riva Palacio no lo mencione directamente en ninguno de sus textos hay que recordar que Altamirano, experto sin duda en la novela de su siglo, afirmaba en “Revistas literarias de México”:

Hace poco, en España, rica sólo con el *Quijote*, no había nacido aún la novela moderna, y el teatro nada producía al poeta dramático. Los traductores de la novela o del teatro de la vecina Francia, eran los únicos que podían vivir de su miserable trabajo. Hoy Fernández y González, Pérez Escrich, Fernán Caballero, Larra y Eguilaz tienen habitaciones muy diferentes del zaquizamí de Cervantes, y reciben por sus obras sendos billetes de banco, no un puñado de reales de vellón como aquellos con que mezquinas empresas pagaban el gran ingenio de Bretón de los Herreros cuando joven.<sup>41</sup>

No sería desatinado, por tanto, considerar que Riva Palacio, que era un gran lector y que además compartía lecturas con Altamirano en las famosas veladas que se realizaban en casa de este último —o en la de otro intelectual de la época, según fuera el motivo de la

---

<sup>41</sup> I. M. Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografía y prólogos*, ed. y pról. José Luis Martínez, Porrúa, México, 2002, t. 1, p. 9.

reunión—,<sup>42</sup> hubiera no sólo conocido los nombres de los autores españoles que se mencionan en la cita anterior, sino que los hubiera leído atentamente, pues el mismo Altamirano confirma lo siguiente: “Fernández y González es tan popular como Walter Scott y Dumas, en las naciones hispanoamericanas particularmente, y tanto, que se da la circunstancia notable de estarse reproduciendo su obra en los folletines de casi todos los periódicos mexicanos, y se agotan las ediciones que vienen de España”;<sup>43</sup> además hay que considerar que los mexicanos veían a los escritores de folletín español como grandes exponentes de la novela histórica moderna, es decir, que no consideraban la narrativa folletinesca como un ejercicio escritural atropellado y vacío, sino que la percibían como una obra rescatable y valiosa; sobre esto también escribe Altamirano:

Por lo demás, justo es decir que Fernández y González ha tenido como predecesores en la novela histórica española, a Larra, a Aiguales de Izco [*sic*], a Ariza, a Navarro Villoslada y a otros que produjeron pocas, pero notables obras de este género. Así, pues, España que ya ocupa el primer lugar por su obra inmortal *El Quijote*, ocupará uno muy distinguido también por sus novelas modernas.<sup>44</sup>

La narrativa folletinesca es, por ello, importante en la construcción de la novela mexicana, sobre todo la de tendencia histórica. También es pertinente reconocer que Fernández y

---

<sup>42</sup> Para información más detallada sobre estas veladas y sus respectivos grupos, *vid. Las asociaciones literarias mexicanas*, Alicia Perales Ojeda (ed.), UNAM, México, 1997.

<sup>43</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 33. Además, muchos libros de Fernández y González fueron editados en México, un ejemplo de esto es la novela *Obispo, casado y rey*, que se publicó en 1886 por la imprenta de Ricardo Fabregas editor, en calle de Calatraba, núm. 16, y cuyo título, sin duda, remite a *Monja y casada, virgen y mártir* de Riva Palacio, aunque éste nunca haya mencionado nada al respecto, en este caso las novelas hablan, puesto que ya desde el título de ambas se percibe un vínculo temático entre ellas; por un lado, en lo relativo a la Iglesia y, por otro, en lo que se refiere al matrimonio y la política. Queda pendiente un estudio detallado sobre esta relación intertextual.

<sup>44</sup> *Idem.*



González fue uno de los novelistas españoles que más huella dejó en la concepción novelística de los escritores mexicanos del siglo XIX, imponiendo no sólo la estructura de aventuras de la novela histórica, sino también el famoso personaje del héroe folletinesco: el superhombre que propone Eco.<sup>45</sup>

La intriga amorosa de *Monja y casada* se construye mediante dos personajes: la hermosa y virginal Blanca de Mejía, irresistible para cualquiera que la conoce por su belleza y pureza, y la también hermosa, pero seductora y ambiciosa, Luisa. Ambos personajes son típicos del melodrama. Por ello, en una estrategia novelística de marcada influencia folletinesca, en la novela se construyen los personajes tipo del folletín, los cuales se constituyen en la exageración de las virtudes o de los defectos para hacerlos más simpáticos o despreciables a los ojos de lector. Con la construcción del estereotipo<sup>46</sup> se muestra que la separación entre los dos personajes no es sólo física. En realidad, lo que se encuentra detrás de esta división, que inicialmente concierne sólo al aspecto externo, es, primero, un enfrentamiento de valores y, segundo, una simbolización que repercute en el nivel ideológico del texto. De este modo, el mundo que se construye en la novela está separado en dos grandes grupos: los que ayudan y quieren a Blanca y los que apoyan a

---

<sup>45</sup> M. A. Chavarín reflexiona sobre la realización de este estereotipo del héroe folletinesco en *Martín Garatuza*, novela en la que el protagonista representa una modelización de este personaje como resultado de la herencia del folletín en Riva Palacio (*Vid. La literatura como arma ideológica...*, capítulo 5, titulado “El consuelo como reafirmación de la doctrina liberal en *Martín Garatuza*”, pp. 103-131).

<sup>46</sup> Cecilia Colón en su libro *Dos siglos, una novela* señala que los personajes femeninos de *Monja y casada* no responden por completo al estereotipo de la mujer, porque actúan, sienten y piensan como una mujer más auténtica y menos acorde al modelo acartonado del estereotipo y, por eso, afirma que Luisa y Blanca son las representaciones de actitudes humanas. Sin embargo, la misma investigadora llega a la conclusión de que las características atribuidas tanto a Blanca como a Luisa son fijas, es decir, responden al ideal romántico de la mujer, la primera, la *femme fragile*; la segunda, la *femme fatale*. Me parece, sin embargo, que esta interpretación no desmiente la construcción estereotípica de los personajes, de lo bueno y lo malo, lo negro y lo blanco, sino que los refuerza, pues la misma investigadora termina por atribuirles las características generales que los novelistas románticos y folletinistas les otorgaban a las mujeres.

Luisa. Debido a que estos dos personajes son los que permiten esta primera división, se concluye que todos los que están del lado de Blanca son los buenos y todos los que apoyan a Luisa, los malos.

La estructura dualista de la novela de folletín se realiza mediante una caracterización simbólica, propia también del melodrama: los personajes son el enmascaramiento de una significación mayor:<sup>47</sup> simbolizan un carácter, un atributo o un bando político. Ferreras señala que el dualismo de la novela de folletín no sólo implicaba una radicalización de caracteres, sino de “símbolos simplificados”.<sup>48</sup> Su descripción física o sus nombres son emblemáticos: Blanca representa la pureza, la castidad; Luisa es una mulata seductora, ambiciosa y apasionada. Blanca representa la virtud, Luisa la pasión y el vicio. Blanca es criolla, aristócrata, Luisa es esclava, pobre y sin apellido. Inicialmente, los personajes aluden a una posición social, que a su vez da paso a la representación de las virtudes en un contexto religioso, específicamente católico; por ello, no es incongruente que la protagonista profese de monja y muera como mártir en el mundo hostil que la oprimía, atendiendo a estas nociones del símbolo religioso que ella misma personifica. Además, ambas simbolizan los estereotipos, en sentido religioso, del Bien y el Mal; por esta razón, Blanca es un ángel inocente y resignado al dolor: “Blanca sufría resignada como un ángel, todas aquellas persecuciones sin quejarse siquiera” (p. 291, t. 1); Luisa, en cambio, representa un ángel malvado, un demonio: “Aquella mujer era un demonio, con un rostro tan hechicero y un alma tan infernal” (p. 129, t. 1); por eso también para los demás

---

<sup>47</sup> Adriana Sandoval señala que un elemento fundamental del melodrama es el uso metafórico de los personajes, así lo explica: “los personajes dejan de ser ellos mismos, para referirse a una verdad oculta” (*Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX*, UNAM, México, 2008, p. 55).

<sup>48</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 271.

personajes Luisa era “como su ángel malo” (p. 140, t. 2). La mujer definida como un ángel es uno de los aspectos más característicos del folletín.<sup>49</sup> El conflicto entre los personajes es, por tanto, enteramente romántico, ya que como afirma Cecilia Colón “Blanca está fusionada con ese ideal de amor romántico que ni siquiera es real”;<sup>50</sup> y por este motivo, también, “los destinos de los personajes han sido fraguados desde el presente del narrador; ellas son heroínas románticas antes que mujeres novohispanas, dóciles a su inserción social”.<sup>51</sup> Su destino trágico y su condena a la desgracia son dos de los caracteres típicos de la estética novelística romántica folletinesca.

No puede soslayarse el hecho, además, de que el simbolismo religioso fue también uno de los rasgos dominantes de la novela de folletín, procedente tanto de la novela romántica como del melodrama, que también cumplía “una función moral y civilizadora”<sup>52</sup>, ya que mediante una construcción de tintes simbólicos, el autor podía enseñar ideas morales. El melodrama posee igualmente una intención didáctica y reformadora:

La abnegación, el cumplimiento del deber, la aptitud para sufrir, la generosidad, la devoción, la humanidad, son las cualidades más practicadas, con optimismo y una confianza inquebrantable en la Providencia: la Providencia que ayudará siempre al que sepa ayudar [...] Esta Providencia, Dios del melodrama, sitúa a la moral por encima de los dogmas [...] La moral del melodrama trata, además, de rehabilitar a la familia y a la patria.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> La novela *El ángel del porvenir* de Justo Sierra sigue esta misma línea folletinesca y melodramática de la mujer representada en la ficción como un ángel.

<sup>50</sup> C. Colón, *op. cit.*, p. 105.

<sup>51</sup> Leticia Algaba, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, UAM, México, 2008, p. 69.

<sup>52</sup> Jean Marie Thomasseau, *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 52.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

En una mezcla de ideología y de conceptos religiosos, el melodrama, adaptado de la misma forma en la novela, concibió el mundo en términos de opuestos, siempre en una lucha constante de valores que unían lo religioso con lo político, con una fuerte intención didáctica que fue incluida en la novelística con gran acierto. Ortiz Monasterio, por ejemplo, señala que la providencia ha sido un elemento directriz de la narrativa rivapalatina:

En realidad, la pugna entre el clero y el estado no significó el abandono total de una visión providencialista del mundo; es decir que entonces era normal considerar que la Providencia tenía injerencia en los asuntos humanos, por más que desde tiempos de Carlos María de Bustamante la historiografía da un giro laico. Podemos señalar como ejemplo otra obra de Riva Palacio, titulada *Cuentos de un loco*, en que refiere cómo Francia fue castigada por la Providencia por su intervención en México, con la derrota que sufriría después en su guerra con Alemania. Y en la propia novela *Calvario y Tabor* dice el autor: “La suerte de los hombres y de las naciones depende de la Providencia”.<sup>54</sup>

*Monja y casada* posee, efectivamente, una estructura melodramática de carga política y moral. Por eso, la oposición entre los personajes permite extraer de ellos un rasgo que es definitivo para la estructura novelística total: la división entre el blanco y el negro, entre la luz y la oscuridad, entre ángeles y demonios. Esta oposición es fundamental para la visión de mundo que propone la novela, aspecto donde además es visible la influencia del melodrama, al que incluso Brooks define en términos de colores opuestos. Para el crítico el melodrama “is charged with conflict between light and darkness, salvation and damnation, and where people’s destinies and choices of life seem finally to have little to do with the

---

<sup>54</sup> J. Ortiz Monasterio, “Dos discursos patrios...”, p. 59.

surface realities of a situation, and much more to do with an intense inner drama in which consciousness must purge itself and assume the burden of moral sainthood”.<sup>55</sup>

La división maniquea, que Riva Palacio incorporó en su novelística, se construyó en *Monja y casada* mediante una estructura semejante a dos espejos enfrentados. Este enfrentamiento esconde una preocupación ética, política y social, que hace posible concebir que la división entre luz y oscuridad representa, en realidad, la división entre un mundo de luz, donde rigen la justicia y la libertad, y un mundo de oscuridad, que alberga el despotismo, la intolerancia y el fanatismo religioso. La división se concibe mediante los rasgos físicos de los personajes que derivan en lo moral y terminan, por último, en lo político. Luisa y Blanca, principales protagonistas de estos dos colores, alcanzan momentáneamente la felicidad, pero luego se ven envueltas en la opresión y la desgracia que les ocasiona el Santo Oficio, con la muerte por equívoco de Luisa y el suicidio-redención de Blanca. En último caso, el devenir de las protagonistas representa el sistema opresor y corrupto de la Inquisición, es decir, de la Iglesia colonial, características se reactualizan en la hado inevitable y romántico de las protagonistas, en su infortunio signado por la tragedia. De este modo, lo físico, lo moral y lo político se entrelazan, ya que como Leticia Algaba explica: “es la opresión la marca definitiva en el destino de las protagonistas de *Monja y casada*... Valiéndose de la suprema libertad del imaginario romántico, Riva Palacio crea una analogía entre el destino de las protagonistas y el de la sociedad colonial”.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 5.

<sup>56</sup> L. Algaba, *op. cit.*, p. 81.

En la novela, desde su inicio, se fragmenta el mundo entre luces y sombras. La primera escena del texto se describe como una noche lluviosa y oscura. La noche tiene, desde este momento, una carga negativa, porque es la hora del día que permite el crimen. Así se describe este ambiente en el texto:

Los perros vagabundos se apoderaban de las calles desde la oración de la noche y atacaba como unas fieras a los transeúntes.

Los truhanes y los ladrones tenían carta franca para pasear por la ciudad; la policía de seguridad estaba sólo en las armas de los vecinos (p. 4, t. 1).

Todo lo que denote oscuridad o penumbras representa algo perjudicial para los personajes; por ejemplo, la obsesión que tiene Beatriz por fundar el Convento de Santa Teresa. Expresa el personaje: “ya lo veis, no vivo, ni estaré tranquila, mientras este convento no se funde, no desaparezca esa sombra que me persigue...” (p. 24, t. 1). El fanatismo y, en general todo lo que está relacionado con la Inquisición, se explica con colores oscuros. En este sentido, Riva Palacio está haciendo una representación casi literal de la leyenda negra de la Inquisición, delineada en un ambiente tenebroso que permite hacer más comprensible su aspecto maligno e injusto; por ello, la Inquisición se muestra de manera monocromática, sin matices luminosos, debido a que comete todas las iniquidades y los crímenes contra la sociedad novohispana, y como buen villano del folletín no alberga ni un ápice de bondad, de piedad o de consideración por el cuerpo o por la vida humana. Esta es la razón por la que en la novela se critica tan duramente la tortura inquisitorial.

La vida de la Sarmiento también está dominada por la noche, lo que pone de manifiesto que el personaje está definido por la maldad; su vida y sus trabajos misteriosos

se llevan a cabo en lugares ocultos, en plena oscuridad: “Algunas noches se habían visto embozados y damas llegar a la casa y entrar en ella; los vecinos le tenían una especie de respeto o de miedo a aquella mujer” (p. 57, t. 1). Además, su oficio de adivina se realiza entre luces y tinieblas:

La Sarmiento mató la luz de los candiles.

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 (p. 75, t. 1).

Debido a que la Sarmiento personifica, tanto las creencias marginales de la sociedad novohispana como la superstición, su representación con tonalidades oscuras indica que el autor quiere censurar, mediante una representación siniestra y sombría que haga más comprensible para el lector lo corrupto de ese mundo, esas prácticas religiosas como una descomposición de creencias que deben excluirse de la sociedad moderna. La Sarmiento es un personaje monocromático, como la Inquisición, inclinado de la misma manera que ésta a la simbolización negativa.

Como ya he señalado, la vida de los personajes está determinada por su cercanía a la claridad o a las penumbras. Los personajes buenos se acompañan de la luminosidad, incluso sus nombres indican esto; por ejemplo Blanca y César de Villaclara, mientras que los malos se distinguen por la oscuridad; Luisa es mulata, aunque no es propiamente su nombre el que simboliza su color, sino su físico. Además, también los vicios y perversiones

del carácter corresponden al color negro y la maldad. Así le sucedió a don Pedro, hermano de Blanca: “El demonio de la codicia sopló en su cerebro, y entonces fue odio lo que concibió por su hermana” (p. 80, t. 1).

Luz y sombra tienen, respectivamente, un carácter positivo o negativo: la luz representa la tranquilidad, la belleza, la paz, la justicia, la libertad, el amor; por eso, Blanca, que es la personificación de lo bueno, siempre está iluminada: “la otra [se refiere a Blanca], cuyo rostro podía ver perfectamente el virrey, porque lo bañaba completamente la luz de las bujías, era de una hermosura maravillosa” (p. 71, t. 2). Su descripción, en efecto, siempre se acompaña de términos que detonan luminosidad: “Tan bella como un ángel, luz despiden sus brillantes ojos, perlas son sus dientes, coral sus labios, rizos de seda negra juegan sobre sus espaldas” (pp. 73-74, t. 2). En este retrato del personaje se asocia lo bello con lo bueno, siguiendo fielmente la tradición poética prerromántica, que definía el ideal femenino con términos semejantes. En sentido contrario, la oscuridad tiene un sentido destructor y maléfico. El palacio de la Inquisición se describe de esta manera:

Por un corredor sombrío y angosto fue conducida Sor Blanca por seis carceleros, hasta llegar a un aposento grande y cuadrado, que tenía de la bóveda suspendidos algunos mecheros que derramaban una rojiza e incierta claridad sobre las negras paredes, sobre la extraña multitud de extraños objetos que había allí, hacinados por todas partes, y sobre la figura sombría de dos hombres que estaban sentados silenciosamente en un banco. No sería posible describir con exactitud aquel antro de la crueldad humana (p. 179, t. 2).

El espacio está en concordancia con la separación de tonalidades. Por lo general, las cuevas, las bóvedas, los pasadizos secretos y, como en la cita anterior, el antro son los



espacios con sentido simbólico negativo<sup>57</sup> que se muestran en *Monja y casada*, los cuales están en correlación con la descripción de la crueldad, la superstición (o algo que denote brujería) y también con la injusticia. El uso de estos espacios contribuye a que en la novela se proyecte un ambiente sórdido y brumoso que posibilita la desaprobación de ese tiempo histórico como un momento en el que reina el despotismo y la ignorancia, con un sentido casi maligno, ya que en la medida en que es perceptible mediante su representación aterradora el lector podrá entenderlo como pernicioso.

La oscuridad y el encierro en un lugar tenebroso e infranqueable pueden destruir física y moralmente a los personajes. Así le sucedió a Martín Garatuza cuando fue encerrado en la bóveda de la Sarmiento: “y era verdad. Martín no era ya el joven rubicundo, ni el garboso bachiller de otros tiempos: la oscuridad, el aire húmedo y malsano de los subterráneos, y sus padecimientos morales, le habían cambiado enteramente” (p. 322, t. 1); o como en este otro ejemplo: “Martín se secaba en aquel antro de tristeza, de fastidio, de falta de aire, de luz, de libertad” (p. 312, t. 1). Esto le ocurrió también a Blanca mientras vivía en el convento, pues la joven confiesa que el encierro la estaba matando en vida, así lo explica:

Ah, señora ¡la libertad! ¿Sabéis vos lo que es la libertad? No, podéis comprenderla porque siempre la habéis gozado; no podéis vos alcanzar cuánta es la dulzura de esa palabra, porque vos, señora, cuando queréis ver el cielo, y los pájaros, y los árboles, y el río, y la pradera, y las lagunas, las veis, y a los vuestros y al mundo en fin, y yo

---

<sup>57</sup> La novela gótica tiene escenarios semejantes, que permiten describir un mundo que se desenvuelve entre lo fantástico y lo terrorífico. Vid. L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, Madrid, 1976, p. 141.

estoy lejos, lejos de todo eso, condenada a no ver sino estas sombrías paredes (pp. 14-15, t. 2).

Todos los lugares mencionados por Blanca en la cita anterior son al aire libre, espacios externos que se perciben mejor a la luz del día, en contra del claustro que indica oscuridad, y que para el personaje representa “el sepulcro que se ha cerrado ya sobre nosotras” (p. 14, t. 2). Además, los lugares cerrados, como habitaciones, casas y conventos, son propios de las mujeres, mientras que los lugares abiertos, como calles, plazas y zócalos, corresponden a los hombres, que pueden actuar con total libertad. Las mujeres, por el contrario, deben permanecer enclaustradas y la violación del encierro implica un castigo como le sucede a Blanca. Este es el motivo por el que Luisa se disfraza de hombre para andar en la calle y participar en las revueltas sociales, ya que de otra manera sería imposible y no le correspondería como mujer sin sufrir una amonestación.

Luisa es un personaje esencial para mostrar el carácter destructor que la oscuridad asume en el texto. Desde el inicio de la novela se observa cómo Luisa va entrando en un mundo de intereses, vicios y pecados, pero ella no se da cuenta de que la negrura, es decir, todo lo que manifieste maldad, la va absorbiendo lentamente. Cuando Luisa por fin descubre que ha sido vencida por sus enemigos, después de un acto de autoconciencia en que hizo el bien y ayudó a Blanca a huir de la Inquisición, reconoce que todo lo malo cayó ahora sobre ella, y que su transformación al color negro, provocada por la pintura indeleble que sus enemigos untaron en su cuerpo en señal de venganza, ha sido total, es decir, física y moral: “¡Jesús, y qué negra está la noche de mi conciencia, y cuántos cadáveres he regado en mi camino! Don José de Abalabide, don Manuel de la Sosa, los esclavos ajusticiados en

la Pascua... quizá por eso Dios me ha castigado y mi color se ha vuelto negro...” (p. 240, t. 2). En efecto, el cambio de luz y sombra implica, en última instancia, una transformación moral. Así lo explica también el narrador: “Cuando el corazón siente el arrepentimiento es capaz de todo lo bueno, como lo ha sido de todo lo malo, porque de la pecadora Magdalena a la santa, no hay más que un paso de la noche a la aurora” (p. 262, t. 2). La vida y las acciones de Luisa son acordes al color negro y, también, al melodrama, ya que “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”.<sup>58</sup> La desgracia en la que cae Luisa posibilita que ella reconozca sus vicios y sus maldades, y que se redima ante Dios, como la pecadora que reconoce su falta y pide perdón: “en aquellos momentos, la mujer perdida que sólo había pensado en saciar todas sus pasiones, se acordó de Dios, se volvió creyente y cayó de rodillas” (p. 234, t. 2). Esta súbita conversión moral, típica del folletín, expone de nuevo el simbolismo religioso que los personajes encarnan. Los arrepentimientos de los malvados, que ocurren siempre en los últimos capítulos, eran parte del esquema melodramático del folletín que apuntaba que la maldad tarde o temprano terminaba por reconocer su pecado. Así le sucede a Luisa cuando exclama exaltada: “¡Dios mío! ¿Cómo puedo esperar compasión si aún está vivo mi delito? ¡Oh! yo no sabía lo que era un remordimiento, y es peor, sí, es peor que todos los tormentos de la Inquisición” (p. 239, t. 2). El momento de mayor furor espiritual de Luisa es cuando clama abiertamente su perdón: “¡Dios mío! me arrepiento, quisiera mil veces sufrir lo que sufre esta desgraciada” (p. 239, t. 2). En el fondo, lo que se está exponiendo es una lección sobre la salvación de las almas, con todo el sentido religioso de contrición, penitencia, sacrificio y salvación que

---

<sup>58</sup> C. Colón, *op. cit.*, p. 115.

el catecismo católico decreta en sus mandamientos religiosos. Por este motivo, cuando Luisa se arrepiente y ofrece su caridad y, después su propia vida, para salvar a Blanca, explica el narrador, “aquella alma comenzaba a purificarse en el martirio” (p. 235, t. 2); este pasaje alude al concepto de purificación cristiana en su sentido de expiación y saneamiento del alma. Además, la muerte redentora de Luisa sirve para reconciliarla con el lector, pues con este acto ella muestra una actitud de sacrificio y redención, dos valores cristianos que la enaltecen.<sup>59</sup>

Las descripciones de las diferentes aventuras de Blanca, que regularmente tienen un carácter negativo, se exponen igualmente en términos de blanco y negro, para dar de nuevo el sentido de que la luz, es decir el Bien, está siendo perseguida por la oscuridad, que representa al Mal. Así sucede, por ejemplo, cuando Guzmán secuestra a Blanca, descripción que tiene el sentido pesadillesco, atribuido en toda la novela a la oscuridad,<sup>60</sup> así como la separación de buenos-luz y malos-sombras:

---

<sup>59</sup> Cecilia Colón explica que este cambio de pensamiento de Luisa y su sacrificio para salvar a Blanca permiten ver que el personaje es “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 experimentó un cambio, los sentimientos de sacrificio y de remordimiento afloraron en ella y lograron hacerla tomar el lugar de Blanca para salvarla” (*Dos siglos, una novela...*, p. 72). Por esta razón, la investigadora considera que Luisa no es una mala estereotípica; sin embargo, la conversión moral y el arrepentimiento sorpresivo, y a veces inaudito, también forman parte de las convenciones del melodrama, en el que se acostumbraba dar giros en las tramas muchas veces basados en las acciones y perfiles morales de los personajes. Baste recordar a personajes como a Marguerite Gautier en *La dama de la camelias* o aquí en México el personaje protagonista de *Por donde se sube al cielo* de Manuel Gutiérrez Nájera, dos mujeres proclives al vicio y la degeneración moral que se arrepienten y sacrifican por amor, con lo cual purifican y redimen su alma, tal como Luisa en la escena antes mencionada por Colón.

<sup>60</sup> El carácter pesadillesco del texto se debe a la cercanía de la novela gótica con la novela histórica decimonónica. Sin embargo, conviene aclarar que no es lo onírico lo que se relaciona con la novela gótica, sino el carácter fantasmal, de seres irreales, así como los sucesos anormales que viven los personajes; estos aspectos son los que se acercan a lo gótico y a lo fantástico, y no únicamente su proximidad al sueño. Gerardo Bobadilla tiene un excelente comentario al respecto, que por cuestiones de espacio y de tema sólo apunto en este momento, aunque considero que es un análisis todavía pendiente para la novela de Riva Palacio (*Vid. G. Bobadilla, Historia y literatura...*, apartado II. 2. 1).

A poco le pareció que se dormía y comenzaba a soñar. Una luz azulada iluminaba su aposento, aparecieron los seres más queridos de su corazón: don César, doña Beatriz y Teodoro, y hasta la mujer de don Melchor, la protectora de la pobre Sor Juana.

Aquellas figuras fantásticas no tocaban el suelo, se deslizaban como una ráfaga de luz en el espacio.

De repente, vio también mezclados entre esos seres tan conocidos para ella otros nuevos: eran Bárbara la vieja curandera, y un hombre que ella no conocía, pero entre todas aquellas sombras, sólo estas dos parecían tener cuerpos.

Se acercaron. Blanca sintió entonces que la alzaban del lecho, quiso gritar y resistirse, pero no pudo.

[...] Una ráfaga de viento apagó la luz que llevaba la vieja. Doña Blanca no vio más, pero sintió que pasaba a otros brazos (p. 342, t. 2).

La separación entre buenos y malos, la justa retribución a los buenos y también el justo castigo para los malos, forman parte de la estructura melodramática que incorporó el folletín, que es también un aspecto del romanticismo que se relaciona con la salvación, la condena y el sacrificio.<sup>61</sup> Por esta razón, Luisa, que en el transcurso de la trama se fue presentando como un personaje plenamente monocromático, al final de la novela sufre una transformación rotunda cuando decide ayudar a Blanca. Con este cambio, Luisa tiene la posibilidad de purificar su alma, nuevamente con el sentido religioso del sacrificio y del arrepentimiento, dos temas predilectos del género folletinesco. Sin embargo, una especie de

---

<sup>61</sup> Anota Emilio Carilla que “el eje de todas ellas [se refiere a la novela romántica hispanoamericana del siglo XIX, en la que incluye, por supuesto, a varios mexicanos] revela un marcado carácter de juego de pasiones, de escenas patéticas (amor, odio, nostalgia, seducción, abandono, enfermedad, sacrificio, muerte, etc.) que se superponen a elementos de la vida política, a episodios militares o a rasgos costumbristas y que confieren aquel sello distintivo a las novelas” (*El romanticismo en la América Hispánica*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 68-69).

justicia superior, ideada obviamente por el autor, resuelve que debe morir, como en efecto sucede, para completar la estructura melodramática de castigos y retribuciones. De alguna manera, la enseñanza moral que se deriva de la muerte de Luisa es que si la mujer tiene un comportamiento inadecuado, en el que domina la ambición y la maldad y quizá también si es masculina en sus acciones,<sup>62</sup> terminará mal. La muerte de Luisa es ejemplar para las lectoras, puesto que les enseña con el modelo lo que “debe ser” una mujer o el comportamiento “correcto” que debe tener en la sociedad. Cecilia Colón sostiene que tanto Blanca y Luisa son mujeres rebeldes. La primera por desobedecer a su hermano y escapar del convento; la segunda, por dejarse llevar por sus pasiones y deseos. Por este motivo, la investigadora explica muy bien que: “son personajes que comparten esta característica: el castigo por tomar una decisión contraria a su naturaleza femenina o contraria a lo que la sociedad esperaba de ellas deriva en consecuencias terribles, por rebelarse ante lo que ellas consideraban injusto o inválido”.<sup>63</sup>

Marco Chavarín escribió un breve comentario sobre esta estructura especular que me interesa retomar. Chavarín señala que:

La presencia del claroscuro (contraste escenográfico entre la luz y la sombra con el fin de resaltar o hacer presente algo) no es gratuita, pues, este recurso, utilizado por la pintura romántica, ayuda al narrador a dirigir la atención de los lectores hacia determinada situación. Esto lo hace un recurso que posee la mezcla de monologismo y maniqueísmo de la novela histórica del siglo XIX, pues así como señala y oculta, también califica y descalifica. La sombra es la Santa Inquisición envuelta en su

---

<sup>62</sup> Esto sucede cuando Luisa se viste de hombre y se introduce en la vida política de la Colonia, incitando y apoyando el Tumulto.

<sup>63</sup> C. Colón, *op. cit.*, p. 116.

leyenda negra y la luz el espacio yuxtapuesto del amor irrealizable entre doña Blanca de Mejía (la monja y casada, virgen y mártir) y don César de Villaclara (el esposo).<sup>64</sup>

La propuesta de Chavarín sobre una estructura de contrastes en *Monja y casada* es muy pertinente y acertada, debido a que explica perfectamente la oposición como un recurso de desaprobación de un aspecto sobre otro, pero creo que es pertinente añadir que la estructura va más allá de la simple separación entre la Inquisición y el amor de Blanca, considero más bien que divide dos mundos en oposición moral, en lo que respecta al individuo, y dos sistemas sociopolíticos, en lo que concierne a la sociedad; por esta razón, se representan en espejo porque uno, el oscuro, simboliza la imagen invertida del otro. En sentido estricto, lo que se manifiesta en el texto es una inversión de valores y no sólo un contraste, aunque éste es necesario para la separación.

En efecto, en la luz se encuentran todos los personajes que poseen un sentido positivo, que representan la honradez, la justicia, la libertad, el amor o la belleza, son simbolizaciones de carácter moral y político que también encarnan una forma ideal de vida social, son los personajes decentes y honrados, los trabajadores, los que exigen la justicia de los gobernantes, mientras que los personajes dominados por la oscuridad no sólo aluden a la Inquisición, con sus atropellos e injusticias, sino que se asocian con el grupo de los asesinos, de los bandidos, de la crueldad y la inmoralidad, en fin, de aquello que es reprobable para una sociedad. Los dos bandos de opuestos, entonces, constituyen dos entidades político-sociales, que tiene la función de ser instructivos en términos de comportamiento social para los lectores. Este objetivo de la novela responde al interés

---

<sup>64</sup> M. A. Chavarín, *op. cit.*, p. 100.

educativo planteado por los novelistas mexicanos, que encontró su perfecta representación en la novela dualista de folletín que Riva Palacio modelizó en *Monja y casada*.

Considerando que, en efecto, la estructura especular quiere destacar las características de uno en contra del otro, en niveles que van de lo muy bueno a lo muy malo, el fin que se encubre detrás de este procedimiento es la desaprobación y crítica de todo lo que estuviera relacionada con la Inquisición, con la superstición o con los gobiernos despóticos, que también se incluyen en el texto como parte de la aristocracia novohispana. Chavarín sostiene que en *Monja y casada* este procedimiento responde a la “descalificación”, así lo explica él, del tiempo-espacio del enunciado a favor del tiempo-espacio del enunciante.<sup>65</sup> Conviene explicar al respecto que en la novela, desde el principio, se hace una comparación entre el tiempo-espacio del narrador y el tiempo-espacio en el que transcurre la trama. Chavarín anota que en este nivel del texto es en el que se manifiesta la descalificación, es decir, que Riva Palacio quería defender su tiempo, el siglo XIX liberal, en contra del siglo XVII novohispano, religioso y monárquico.

Además de lo propuesto por Chavarín, considero que en el texto se hace visible una enseñanza social, es decir, se defiende un tipo de sociedad moderna y equitativa; por eso en el texto constantemente se anota: “En nuestros tiempos y con las costumbres modernas” (p. 47, t. 1). Se construye, por ello, una idea de modernidad, tanto cultural y religiosa como política, en oposición a una sociedad antigua y conservadora que se basa en ideas retrógradas, esclavistas. Acerca de la esclavitud es necesario indicar que el levantamiento civil, ideado por los negros de la Colonia, que en el texto conforman una secta secreta de conspiradores que busca la libertad de los esclavos, forma parte de esta crítica contra la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 101.



esclavitud. En *Monja y casada* los negros aparecen como hombres justos, con verdaderas ansías de libertad, diferenciándose por supuesto de los malos, que paradójicamente coinciden con su color. El hecho de que los esclavos negros no pertenezcan al grupo de los malos se debe a que ellos son un grupo marginal, en gran medida desplazado de la vida social; es a la aristocracia, entonces, a la que se quiere juzgar en el texto, dado que ésta es la responsable de que los negros vivan en la marginación. Así explica Teodoro esta conspiración: “El objeto era una sublevación para conseguir nuestra libertad; los elementos, un gran número de afiliados entre los negros mansos, como nos dicen a nosotros los esclavos, entre los bozales que viven alzados y entre los mulatos. Sólo faltaba dinero para comprar armas. Comenzaba la cuaresma y se había señalado la Semana Santa para dar el golpe” (p. 119, t. 1).

La caracterización positiva de los negros pone en crisis el maniqueísmo de la novela, que hasta este momento parecía construirse con fidelidad al modelo folletinesco; pero ya que los negros se describen en términos de libertad y de justicia, la separación maniquea se vuelve poco nítida y pierde su reproducción automática, por decirlo de alguna manera, puesto que el esquema –que tanto critica Ferreras sobre el modelo del folletín–, se hace menos mecánico, y esta diferencia respecto a la estructura folletinesca pone de manifiesto que el contexto histórico que se desarrolla en el texto tiene un antecedente no sólo real e inmediato, sino también muy importante para la construcción de una literatura nacional: el México mestizo y de múltiples castas que es perceptible desde la época novohispana. Riva Palacio no podía reproducir maquinalmente un universo en dos polos opuestos, porque su intención de describir lo más fielmente posible al país le exigía exhibir ese mundo de crisis económica, racial y cultural que se estaba forjando en los siglos XVII y

XVIII y que concluiría con la guerra de Independencia en el siglo XIX. La ubicación de los negros en un punto neutro, ajenos a las dos tonalidades principales del texto, apunta a la vacilación de un maniqueísmo poco programático en relación con el aspecto sociopolítico del texto.

La carencia de una construcción dicotómica fiel al folletín favorece la representación de la época novohispana como un período de crisis, que se relaciona de manera directa con una intención de perfil histórico e ideológico: el presagio de la sublevación insurgente de 1810. Por esta razón, se describe la sociedad novohispana con conflictos políticos, sugiriendo que el país tarde o temprano padecería una rebelión. El tumulto de 1624 es como un vaticinio de lo que sucederá después. Lo que destaca, entonces, es la construcción de una nación que requiere reformarse. En este sentido, en *Monja y casada* se confirma la necesidad de un levantamiento insurgente, que no podía ser otro más que el liberal, pues en última instancia se defiende la independencia y se defiende, por ello, el liberalismo de los criollos que la realizaron.

Destaca, al respecto, el mestizaje y el inventario de castas que se presentan en el capítulo 17, del libro primero, mediante los cuales se hace posible mostrar un entorno social de complejidades étnicas y culturales: “Entonces en México estaban muy marcadas las razas. Españoles, indios, negros y mulatos: los hijos de español y negra, mulatos; los de español e india, mestizos; los de indio y negra, zambos; luego una porción de subdivisiones, como pardos, coyotes, saltatrás, etc.” (p. 156, t. 1). Los personajes de *Monja y casada* abarcan todas las castas sociales dominantes en Nueva España: españoles (Alonso de Rivera y Pedro Mejía), indios (El Ahuizote), negros (Teodoro y los esclavos), mulatos (Luisa), criollos (Blanca, Beatriz, César de Villaclara y Fernando de Quesada) y el mestizo

(Martín Garatuza). Los personajes, por lo tanto, encarnan esa misma variedad étnica que distingue al país. De este modo, los personajes responden, tanto a los tipos clásicos del folletín –las huérfanas protagonistas (Blanca y Beatriz), villanos (Don Pedro, don Alonso y Luisa), bandidos (Martín Garatuza), sacerdotes (el arzobispo Juan Pérez de la Cerna), el gobernante (el Virrey de Gelves), héroes (César de Villalclara y Fernando de Quesada)–, como a los sujetos sociales del México colonial.

La protección obstinada del poder político de la aristocracia, únicamente por ser la aristocracia, es otro aspecto que el narrador recrimina acerca de la sociedad novohispana. Sobre esta cuestión es importante mencionar que en la novela los aristócratas son parte del grupo de los malos, pues todos ellos son ambiciosos y egoístas; Pedro de Mejía, hermano de Blanca, y Alonso de Rivera, hermano de Beatriz, son los dos principales aristócratas juzgados en la novela. Lo mismo en cuanto a los religiosos– la crítica a estos últimos responde, en gran medida, al anticlericalismo de Riva Palacio–, quienes forman parte del grupo de los opositores al virrey de Gelves, y que en el texto luchan por conservar su poder económico y político.

Blanca y Beatriz, aunque también son de la aristocracia, no pertenecen al grupo de los malos. Esto se debe a que, primero, ellas dos son criollas, ya que ambas nacieron en Nueva España, mientras que sus hermanos nacieron en España; segundo, en el texto se pone en evidencia un sistema patriarcal que ofusca y condena a las mujeres a una vida de encierro y obligaciones matrimoniales impuestas; por esta razón, las dos jóvenes son acosadas por sus hermanos, que quieren imponerles un matrimonio concertado en términos económicos. En la novela, ambos personajes femeninos se enfrentan a esta costumbre social buscando su libertad; por eso, sus acciones son totalmente distintas, e incluso

opuestas, a las de sus hermanos, ya que ellas quieren y luchan, justamente, por lo que sus hermanos prohíben<sup>66</sup> y, por este motivo, es que ellas forman parte del grupo de los buenos, porque en última instancia ambas personifican la búsqueda de libertad, uno de los temas principales de la novela.

La crítica a la aristocracia y al clero, grupos ubicados entre los malos, indica nuevamente que la sociedad moderna concebida por el autor no contempla a ninguno de éstos como parte de los líderes sociales, o por lo menos no en el sentido en que estaban concebidos en la época novohispana. En la novela se defiende, por el contrario, a los criollos. La sociedad vislumbrada por el autor parece concebirse a favor del poder criollo, en contra del gobierno de los peninsulares, apuntando de nuevo a la idea de que se necesita el poder liberal como dirigente del país.

Los dos bandos político-morales elaborados en la novela son una expresión directa de una conciencia histórica y política, que se propone la exaltación de una clase social que bien puede ser útil para la reconstrucción de la Patria, con todo su mestizaje. Es en este aspecto en el que destaca la visión ética del texto: la literatura como la defensa/propuesta de una nación, que responde, como es bien sabido, a una intención ideológica, pero también a la construcción de una literatura nacional, puesto que en *Monja y casada* se siguen los preceptos creativos que estaban en boga en el siglo XIX acerca de la literatura.

El carácter contestatario y de tendencia liberal está bien vinculado en el texto con el discurso novelesco, que por momentos se presenta mediante lo político y en otros mediante

---

<sup>66</sup> Susana A. Montero Sánchez propone que la caracterización de los personajes de las novelas decimonónicas está en relación con la representación del comportamiento social, político y moral de la sociedad. *Vid. La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, UNAM/PUEG/Plaza y Valdés, México, 2002. En este trabajo, la autora explora el tema de los personajes femeninos, explicando su intervención en la vida cotidiana y en la construcción de la nación decimonónica.

las aventuras de corte folletinesco, pero en el que finalmente la historia de amor fallida aportó algo a la interpretación política, porque tanto Blanca como Teodoro están en concordancia con la simbolización de sentido liberal, pues representan sus ideales (libertad y justicia, por ejemplo), sin ser nunca expuestos de manera explícita, puesto que para eso tenían como auxilio el simbolismo de los colores y también el simbolismo religioso, que se unieron con la significación política.

La dicotomía proveniente del melodrama permite que en *Monja y casada* concuerden dos mundos, que paradójicamente pueden coincidir en un mismo tiempo-espacio, o en el mismo sujeto, como sucede con la protagonista. En efecto, en la novela los dos opuestos conviven en un mismo universo social, es decir, que en la sociedad novohispana ya estaba en ciernes la sociedad moderna, pero en un estado que en el texto se presenta como arcaico y descompuesto. Riva Palacio quería implantar la idea de que en la Colonia ya estaba en gérmenes la idea de la independencia y el progreso;<sup>67</sup> por este motivo, en *Monja y casada* se propone una depuración de costumbres y de ideas políticas; y por eso el narrador, semejante al narrador de folletín que no oculta ni su juicio ni su inclinación política, afirma: “En aquellos momentos la situación de Nueva España era verdaderamente triste” (p. 8, t. 2). Por eso, también, el narrador apoya al virrey de Gelves. Así lo describe: “El marqués de Gelves, inteligente, impetuoso, rígido, escrupulosamente justiciero, valiente y acostumbrado desde su juventud a la severidad de la disciplina militar, llegó a Nueva España con orden expresa del rey para reformar las costumbres y reparar los daños que la

---

<sup>67</sup> José Ortiz Monasterio es quien mejor ha estudiado el tema de la independencia como un eje fundamental de la narrativa, e incluso de la historiografía, de Riva Palacio. La mayoría de sus trabajos versan sobre este tema. En todo caso, yo pretendo ofrecer un análisis más detallado acerca de este tema que Ortiz Monasterio sólo explica en un plano de ideas, pero no en la forma en que se elabora en el texto.

negligencia de sus antecesores había causado en el reino” (p. 8, t. 2). La representación de Gelves es, por tanto, completamente política, aunque en algún punto de la trama coincide con la historia de amor cuando este personaje se enamora de Blanca.

La adopción de la tradición melodramática fue útil para la organización de la trama de *Monja y casada*, pero también para la intención política, de modo que en el discurso hay una especie de diálogo entre la estética proveniente de una tradición literaria heredada y la intencionalidad ética-política del autor. *Monja y casada* es producto de una apropiación/modelización, por un lado, de una estructura dualista melodramática y folletinesca, en el nivel estilístico-composicional del texto; y por otro, de una intencionalidad autoral, en el aspecto ético-ideológico del relato. La estructura melodramática dualista del folletín ejecutada en *Monja y casada* mostró no sólo un carácter liberal republicano, sino una esencia de lo mexicano al ser modelizada con personajes, costumbres y lugares de México

##### 5. DE ENCUENTROS Y DIFERENCIAS: ENTRE NOVELA HISTÓRICA Y NOVELA HISTÓRICA DE AVENTURAS

Ferreras apunta que “la novela por entregas, o de un modo general, novela «popular» es siempre una novela de aventuras”.<sup>68</sup> Las obras de este tipo se caracterizan por tener un personaje principal, el héroe, que se enfrenta a un antagonista. Las complicaciones de la lucha se narran en una serie interminable de aventuras, y la posible identificación de una

---

<sup>68</sup> J. I. Ferreras, *La novela por entregas...*, p. 253.

época, así como la fidelidad histórica de éstas, es lo que hace posible su denominación de “históricas”.<sup>69</sup>

En el caso de Vicente Riva Palacio, que sigue la línea de los autores folletinescos, su novela *Monja y casada, virgen y mártir* se elabora en concordancia con el folletín de intrigas y de aventuras,<sup>70</sup> que insiste sobre todo en la acción; sin embargo, Riva Palacio también concede especial importancia al contexto histórico y a la utilidad de la literatura como arma combativa, y esos rasgos se deben tomar en consideración cuando se clasifica simplemente como obra de aventuras, ya que Riva Palacio no se queda únicamente en la ilación de peripecias, sino que reconstruye un contexto reconocible como histórico, que responde al llamado que Altamirano había hecho a los escritores mexicanos, cuando solicitaba la necesaria construcción de una literatura nacional:

¡Ojalá que en México pronto podamos decir lo mismo! Lo deseamos por el progreso de la literatura, porque es indudable que la recompensa es un estímulo para el trabajo. ¿Y por qué no había de realizarse esta esperanza? ¿Acaso en nuestra patria

---

<sup>69</sup> Recuérdese que novela de aventuras puede ser simplemente aquella obra que cuenta peripecias, el supuesto inicial de que las anécdotas narradas son históricas o políticas concede a esta novela la particularidad de historicidad y verosimilitud que la aleja de las que simplemente tienen aventuras, a secas. En este punto la novela de folletín, que también es una novela de aventuras, según Jean-Yves Tadié (*La novela de aventuras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 21), toma, por un lado, recursos de construcción del suspenso de la novela de aventuras y, por otro, recursos de la novela histórica, de tal manera que es una fusión entre dos construcciones narrativas que tienen su encuentro en un nuevo subgénero: la novela histórica de aventuras.

<sup>70</sup> Isabel Román Gutiérrez distingue en la novela de folletín tres grandes grupos: folletín de intención social, folletín de intriga y aventuras y folletín costumbrista. Los procedimientos suelen ser iguales en las tres clasificaciones, pero su posible matiz temático o ideológico, y según predomine la acción, el sentimentalismo, el interés social y la intención de construir cierto ambiente, es lo que separa a una novela de otra (I. Román Gutiérrez, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. Hacia el realismo*, Alfar, Sevilla, 1988, t. 1, pp. 152-177). Como se ve, la diferencia entre los distintos tipos de folletín es compleja, pues es común que la novela de intrigas tenga un matiz social o sentimental, la insistencia de un aspecto sobre otro es lo que permite, de alguna manera, desligarlas.

no hay un campo vastísimo de que pueden sacar provecho el novelista, el historiador y el poeta para sus leyendas, sus estudios y sus epopeyas o sus dramas?

¡Oh!, si algo es rico en elementos para el literato, es este país, del mismo modo que lo es para el agricultor y para el industrial.<sup>71</sup>

En virtud de este deseo de escribir una literatura propia, netamente mexicana, Riva Palacio aprovechó los documentos inquisitoriales que tenía en su poder y con todo el afán de emplear las leyendas de la Colonia como instrumentos no sólo de conocimiento de la historia de México, sino también como material narrativo que relatara y reconciliara la historia auténtica con la fantasía novelesca, escribió sus siete novelas de carácter histórico. Por este motivo, en *Monja y casada* predomina, en opinión del autor, la condición histórica y verídica de la obra. Sin embargo, en el texto se encuentran recursos y mecanismos folletinescos que se fusionan con este interés que defendían con tanto ahínco los narradores mexicanos decimonónicos. Lo que sucede en esta novela es que los elementos novelescos se imponen, en determinado momento, en el discurso debido a su recurrencia e importancia narrativa, desplazando de esta manera la intención del autor, de modo que los recursos imaginativos terminan por dominar la narración. En *Monja y casada*, por tanto, hay una inclinación mayor por la ficcionalización que por lo histórico, y esto es perceptible desde el hecho de que la novela no está centrada únicamente en contar un acontecimiento histórico ni un personaje por completo auténtico de Nueva España, sino la historia de un personaje femenino ficticio.

*Monja y casada* adolece, en este sentido, de los grandes defectos del modelo de escritura en el que se inscribe: es una novela histórica de tesis, género que suele privilegiar

---

<sup>71</sup> I. M. Altamirano, *La literatura nacional...*, pp. 9-10.



lo ideológico sobre lo estético. En efecto, al proponerse el autor escribir de antemano una novela completamente fiel a la historia, liberal en su esencia política, construye, por un lado, una trama que coincide de manera puntual con su objetivo ideológico, donde los personajes y las acciones son simbolizaciones de un ideal político y donde el narrador es una representación ficticia del pensamiento del autor; pero, por otro lado, debido a la construcción de estereotipos y a las aventuras hiperbólicas narradas, poco convincentes debido a su carácter extraordinario, cae en la deficiencia escritural común del folletín: la falta de profundidad psicológica de los personajes, una trama que en ocasiones es inverosímil, una causalidad fortuita y casi milagrosa, aunque siempre entretenida y dinámica. No obstante este encuentro de registros antagónicos, esta novela tiene una gran riqueza histórico-cultural, en particular sobre el período colonial y sobre los enfrentamientos partidistas que se vislumbran como trasfondo del discurso.

La intención de Riva Palacio de hacer una novela mexicana, acorde con la realidad nacional, le impuso la tarea de escribir un texto de genuino carácter histórico, porque en su época así se exigía, pero sus recursos creativos tienen nexos con la cultura novelesca de folletín –entre otros modelos usados por los escritores mexicanos–, como una de las tantas posibilidades de creación que había en el momento. En efecto, este ideal histórico-nacionalista, en cuanto a su realización concreta en novela, se opone a la construcción ficticia del folletín. Lo que resulta valioso es su ejercicio de hibridación, en el que se concilian el entretenimiento y la apropiación de recursos de escritura llegados de Europa con la enseñanza de los ideales políticos del autor.

*Monja y casada* se aleja del folletín porque no fue concebida como un producto de evasión, destinada únicamente a la comercialización masiva y al desenfrenado apetito del

lector, que sólo quiere obras de distracción, sino que su escritura formó parte de todo un movimiento nacional, que defendía la utilidad de la novela como componente cultural para el cambio social: querían entretener, pero instruyendo (*docere/delectare* de la literatura clásica). Teniendo en mente este ideal, Riva Palacio concibió la literatura como una estrategia para el combate ideológico –que en ese momento, es decir mediados del siglo XIX, estaba en su período más candente, aunque siempre en términos civilizados, puesto que el enfrentamiento partidista circulaba en la prensa, en artículos periodísticos o en textos de creación; era, por tanto, una lucha ideológico-literaria–,<sup>72</sup> pero para su realización sólo tenía a la mano los modelos europeos –aunque Altamirano sostenía que era necesario prescindir de éstos–<sup>73</sup> y, por ello, tuvo que acudir a técnicas narrativas extranjeras, llegadas a México por la novela folletinesca publicada en los diarios de la época.

En efecto, la narrativa mexicana decimonónica es una de las manifestaciones literarias que presenta de forma más decidida un carácter heterogéneo. Dentro del panorama cultural decimonónico, la novela, que ya había distinguido Altamirano con exactitud como la forma dominante del siglo, es la que posee más relaciones socioculturales e intertextuales con la tradición literaria previa, fuera ésta española, indígena, inglesa o francesa. Reconocer que la formación de la narrativa de tendencia histórica en México

---

<sup>72</sup> La nueva conciencia nacional adquirida –o que se estaba adquiriendo en gran parte de la sociedad–, así como las consecuencias de la Reforma y de la Intervención Francesa en México fueron decisivas para el cambio de rumbo que tomó la literatura mexicana. Así lo manifiesta Altamirano en su obra crítica sobre el panorama literario del país (*La literatura nacional*), lo que destaca de su propuesta es el interés que tiene por fomentar el nacionalismo mediante las letras, específicamente, mediante la novela. Fomentar el nacionalismo significó para Altamirano, y también para Riva Palacio, impulsar la literatura nacional.

<sup>73</sup> Anota I. M. Altamirano al respecto: “Mientras nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones” (*op. cit.*, p. 13). Aunque cuando explicaba esto, Altamirano sólo se refería al contenido de la novela francesa y no tanto a sus técnicas de escritura.

abreva de distintas tradiciones es relevante para el adecuado entendimiento de su estado y concepción en la época. A propósito, señala Bobadilla que

Cada una de ellas [las relaciones con la tradición] se ha mantenido gracias a las relaciones antagónicas y conflictivas, producto de la jerarquización y resemantización constante que les ha conferido la estructura sociocultural vigente. Se ha configura así una cultura nacional mexicana cuya impronta es la hibridez, la heterogeneidad, ya que de manera continua se ha tratado de formar una visión del mundo y un sistema de valores que las unifique y valide a todas, mediante la selección y refuncionalización de elementos significativos provenientes de una u otra tradición.<sup>74</sup>

Entregado a la idea de que escribía novela histórica nacional, Riva Palacio obvió el hecho de que sus recursos de escritura se acercaban más a la novela folletinesca de aventuras, conservando sus técnicas y sus formas narrativas estereotipadas –aunque nunca desligadas por completo de la realidad del país– y, por eso, en el texto se presenta un choque entre el imaginario sociocultural nacionalista del autor, que le exigía escribir una historia verdadera, y la construcción narrativa que realmente se está ejecutando, en la que domina la aventura, el misterio, la exaltación de virtudes y defectos, el protagonismo de personajes ficticios más que de históricos, entre otros elementos.

Es necesario, antes del análisis relativo a este asunto, comenzar con una distinción genérica. La novela histórica de aventuras deriva de la novela histórica romántica, pero se distingue de ésta por el uso recurrente de la aventura. Debido a la primacía de la acción, la Historia se subordina a la ficción, que ahora consiste básicamente en intrigas y peripecias,

---

<sup>74</sup> G. Bobadilla, *op. cit.*, p. 75.

en la que todavía se encuentran personajes históricos, aunque en un escenario más ficticio que histórico.

En la novelística de origen romántico, y en la que se sitúa la novela histórica, pueden distinguirse, según Ferreras, diversas posibilidades: en primer lugar, la novela histórica de origen romántico, que nace en Europa alrededor de 1823-1830 y que perdura hasta 1840-1850. El mejor y más célebre representante de esta inaugural novela histórica fue Walter Scott. Le sigue la novela histórica de aventuras, que inicia, más o menos, desde 1840-1850 y se conserva hasta 1860 en Europa y, quizá un poco más tarde, en América.<sup>75</sup> Para Ferreras la diferencia primordial con la primera es que los personajes de la novela histórica de aventuras ya no están en conflicto con el mundo, puesto que ahora actúan sin ningún tipo de reflexión histórica, hablan y actúan, pero no reflexionan; son personajes acosados por la acción más que por la intención de explicar su mundo inmediato. Esta falta de reflexión se explica por su relación con el folletín, que tiene poca profundización analítica por parte de los personajes. Su mayor representante en España es Manuel Fernández y González. Ferreras explica la oposición entre estos dos tipos de novela de la siguiente manera:

---

<sup>75</sup> Hasta 1870 todavía se publicaban novelas de este tipo en México. Aunque como novela de aventuras pueden incluirse la obra inicial de Manuel Payno que sigue esta línea (principalmente *El pistol del diablo* de 1845-1846), lo mismo que la obra de Justo Sierra O'Reilly, que, es al mismo tiempo, histórica, de aventuras e, incluso, detectivesca (*La hija del judío* de 1848-1849), al igual que las novelas de José Tomás de Cuéllar, las de corte histórico (*El pecado del siglo* de 1869) y, sin duda, las novelas de Riva Palacio, –que se publican desde 1868 hasta 1872–, se localizan en los últimos años de publicación folletinesca, que coinciden con el periodo histórico conocido como la República Restaurada (1867-1872), en el que una vez ganada la guerra contra los franceses, la presidencia de Juárez inició un nuevo periodo de reconstrucción legal para la política del país, lo mismo que en la literatura también comenzó un periodo de reconocimiento de la nacionalidad literaria. *Vid.*, al respecto, David A. Brading, “El patriotismo liberal y la reforma mexicana”, en *El nacionalismo en México, VIII Coloquio de Antropología e historia regionales*, Cecilia Noriega Elío (ed.), El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, pp. 179-204.

¿Cuál es, pues, la diferencia entre una novela histórica y otra novela histórica de aventuras? En primer lugar, las obras del primer tipo presentan un “espesor” histórico del que carecen las segundas; en la novela histórica existe siempre un intento de resurrección, de evocación, de recreación de una época pasada; el autor cuida de documentarse, algunas veces exageradamente, como en el caso de la novela de Martínez de la Rosa; el autor cuida la psicología del personaje histórico, intenta resucitarlo, y con él, su decorado natural, su época [...]

En la *novela histórica de aventuras* el autor comienza por aligerar todo el “espesor” al que nos referimos más arriba; suele contentarse con evocar la época, sin reproducirla; no se documenta o se informa mal y a trompicones. A partir de aquí, la aventura se hincha, la acción tiende a rellenar el vacío dejado por un paisaje, clímax, tiempo, época, que el autor no sabe reconstruir o no quiere reconstruir. Las descripciones tienden a desaparecer y en su lugar aparecen interminables diálogos, típicamente dramáticos en el peor sentido de la palabra.<sup>76</sup>

Y, finalmente, el tercer tipo de novela de herencia romántica es la novela de aventuras históricas, que para Román Gutiérrez “no es ni siquiera histórica”,<sup>77</sup> ya que el ambiente histórico es, sencillamente, un telón de fondo de las aventuras narradas, pues el tema histórico se ve desplazado de manera irremediable por la aventura que lo es todo. Enrique Pérez Escrich destaca en este tercer tipo de novela.<sup>78</sup>

Aunque con cierta facilidad se ha clasificado a Riva Palacio como autor de novela histórica de aventuras, es necesario dar un repaso por algunos de los recursos que asume de este subgénero, pues considero que en muchos aspectos todavía se apega a la novela histórica de origen romántico, es decir, que conserva recursos que no apuntan a lo que

---

<sup>76</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 262. Cursivas del autor.

<sup>77</sup> I. Román Gutiérrez, *op. cit.*, p. 131.

<sup>78</sup> Para mayor información, *Vid.* J. I. Ferreras, *op. cit.*, especialmente el apartado “Novela histórica de aventuras”, pp. 266-267.

Ferreras explicaba como debilitamiento del “espesor histórico”, procedente de una obra con poca documentación, que para el crítico es el rasgo más distintivo de la novela histórica de aventuras proveniente del folletín.

Román Gutiérrez señala que en el folletín novelesco se abandonó el verdadero interés de reconstrucción histórica y se impuso el atributo imaginativo. La estudiosa considera que esto se debe a una especie de “evolución” de la novela histórica.<sup>79</sup> Para Riva Palacio, en cambio, no hay en ningún sentido un abandono del interés histórico, para él la novela sigue siendo una forma verídica de la historia, así lo explica en su novela: “Terminada la ceremonia que hemos procurado pintar con la misma sencillez que refieren los antiguos escritores (por no faltar a la verdad histórica)...” (p. 261, t. 1). En efecto, Riva Palacio nunca abandona su postura de narrador-historiador, ni rebaja la objetividad histórica del texto, que defiende firmemente a lo largo de todo el relato; sin embargo, esta defensa resulta cada vez más contradictoria, pues en el transcurso de la trama los aspectos novelescos (predominio de la acción, que se desarrolla con rapidez y alternancia de lugares y tiempos, sucesos trágicos en concatenación, anagnórisis, sentimentalismo, intrigas, efectismo, melodrama, tipificación de los personajes a favor de una postura ideológica, estructura narrativa que responde a la publicación periódica, etc.) van tomando mayor relevancia, aunque el narrador sigue defendiendo la verosimilitud del relato, que cada vez es más folletinesco. Esta aparente ingenuidad del autor revela, una vez más, la concepción que tenía Riva Palacio de la novela como una configuración escritural distinta al discurso histórico, en cuanto a recursos de elaboración, pero potencialmente igual de histórica. Este choque demuestra, además, que la literatura era para él una reconfiguración del discurso

---

<sup>79</sup> I. Román Gutiérrez, *op.cit.*, p. 177.

histórico de manera autoconsciente, pero en la que irremediamente la adecuación de los modelos novelísticos y de los recursos de ficción utilizados se enfrenta a su concepción de género.

El recurso de la documentación fidedigna pertenece a la novela histórica, presente todavía en *Monja y casada*, aunque con matices distintos. El narrador de la novela conoce el mundo de la colonia y tiene documentos para probar esta información; por eso afirma: “sin embargo, si alguien levantase la voz negando los hechos que referimos y defendiendo al Tribunal de la Inquisición, documentos irreprochables tenemos para confundirlo” (p. 223, t. 2). El tratamiento y la conciencia que se tiene de estos documentos es lo que diferencia a *Monja y casada* de la novela histórica clásica.

Celia Fernández Prieto señala que uno de los elementos que componen la novela histórica es, precisamente, la reconfiguración de otros modelos genéricos: la tradición del romance antiguo, recursos de la novela gótica, técnicas de la novela social-realista, descripciones del tipo de la novela costumbrista y por último:

Aprovecha en alguna medida las sugerencias del arte cervantino en la configuración de la instancia narrativa. El carácter “fáctico” de la historia narrada se confirma mediante el viejo procedimiento de fingir que los textos están documentados en un manuscrito o en una crónica, redactada por un testigo presencial. El autor se presenta entonces como editor o transcriptor de esa fuente histórica original, garante de la exactitud de lo relatado, como ya ocurría en los libros de caballerías españoles.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Eunsa/ Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, p. 76.

En la novelística de Riva Palacio no se presenta el recurso de la distancia “figurada” o “supuesta” que se utilizaba en la novela histórica,<sup>81</sup> mecanismo recurrente que consistía en que el narrador aparentaba tener limitado su conocimiento del momento histórico que se estaba relatando. El narrador de *Monja y casada*, en cambio, ostenta su omnisciencia y afirma a la primera oportunidad su conocimiento fiel de la información expuesta y presume, además, que parte de esta información fue obtenida por él mismo.<sup>82</sup> Sin embargo, la trama es absolutamente folletinesca, por más que tiene un contexto histórico documentado y, en muchos casos, fiel a la Historia y de ahí proviene su peculiaridad: ser una novela documentada puntualmente, pero relatada de manera folletinesca.

En este sentido, la defensa de la verosimilitud, apoyada en los documentos que el narrador presume tener (crónicas, tratados, edictos inquisitoriales) indica un uso distinto al de la novela histórica, que también acude al mismo apoyo documental, aunque en ésta se marca una distancia, como una especie de cierta incredulidad del autor que hace que el texto parezca verosímil a los ojos del lector, debido a la posibilidad de error o de duda que se pone en juego. En *Monja y casada* no se muestran titubeos del narrador, quien al contrario maneja toda la exposición histórica del relato como si fuera totalmente cierta y como si el narrador, que se identifica con el autor, tuviera pleno conocimiento del tema y quisiera dejarlo bien asentado.

---

<sup>81</sup> Ejemplos de este procedimiento son la novela de Espronceda *Sancho Saldaña* (1834) y *El doncel de don Enrique el doliente* (1834) de Larra, en ambos textos el narrador advierte la distancia temporal que lo separa del tiempo en el que se narra la historia. En las dos novelas el narrador sabe que hay documentos sobre el pasado y que su función como narrador es mediar entre ese pasado y el lector, pero aclarando siempre que determinados eventos o situaciones, por ser distintos a los actuales, pueden estar borrosos o, incluso, erróneos en su explicación, marcando así su conocimiento limitado de la época narrada.

<sup>82</sup> Esta voz pertenece al periodista y al historiador más que al novelista.



En el discurso de *Monja y casada* se plantea una aparente superioridad narrativa que no corresponde con la novela histórica, sino con la novela histórica de aventuras. El hecho de que el narrador aclare que tiene conocimientos más precisos que los lectores, incluso que los mismos personajes, explica esta actitud en la que se marcan niveles de conocimiento; lector y narrador no están en el mismo nivel. En el texto se subraya la omnisciencia del narrador, quien, por cierto, quiere dejarlo bien señalado: “Como quizá alguno de nuestros lectores no sepa lo que era la “traza”, procuraremos darle de ella una idea” (p. 55, t. 1) o como escribe más adelante: “Si hubiera sabido las escenas que nosotros conocemos” (p. 59, t. 1). Este tipo de aclaraciones tiene la intención de señalar que el único que posee los conocimientos, y el poder, para explicar la época relatada es el narrador y en eso consiste su superioridad narrativa, que difiere de la representación narrativa de la novela histórica clásica.<sup>83</sup>

En *Monja y casada* la negación de la “figuración” se debe a un cambio de la forma autoral y, por tanto, del discurso novelesco. Esta nueva configuración de los elementos narrativos de la novela histórica responde a una modelización distinta –que, al mismo tiempo, es una reformulación del género folletinesco– que apunta a la particularidad del ejercicio escritural de Riva Palacio, cuya marca es la heterogeneidad genérica que consiste en un encuentro conflictivo entre la conciencia autoral, que defiende que el texto tiene una

---

<sup>83</sup> Afirma I. Román Gutiérrez que: “un recurso que será bastante común en la novela histórica: la figuración. Se erige en transmisor [se refiere al narrador] de unas crónicas encontradas. Sin embargo, el narrador las usa con entera libertad, de forma que con ellas justifica las dudas que la historia pudiera suscitar en el lector, eximiéndose de responsabilidades, pero no exento de cierta ironía. Lo que en el libro hay de historia pertenece a las crónicas, pero la forma novelada es jurisdicción del narrador-transmisor” (*op. cit.*, p. 136). En Riva Palacio sucede lo contrario, él se afirma como historiador y, por tanto, como experto en historia, destacando que los documentos de referencia mencionados en el texto no son los únicos en tener la información sobre la Colonia. Esta actitud del narrador es distinta en la novela histórica, en ésta se superpone la figuración y en *Monja y casada* se defiende lo opuesto.

condición histórica válida, y su reelaboración mediante elementos de la tradición folletinesca

La insistencia del narrador en destacar la exactitud y verosimilitud histórica de la obra adquiere en *Monja y casada* una significación particular: el discurso novelesco es equivalente al discurso histórico. Por esta razón, la importancia de la tradición histórica y cronística que se conserva en la novela incide directamente en la poética del texto, en la que conviven la función social de la literatura (que podía instruir a las masas) con la tradición subyacente de una escritura novelesca de raigambre estética e histórica (la novela histórica europea), pero también los recursos narrativos extraídos del folletín. Esta noción de que el texto literario es una reconstrucción del discurso histórico hace comprensible la transformación y reconceptualización que se realiza en el texto de los elementos narrativos que asumen otro carácter, que ya no es ni simple ficción ni simple condición histórica. Estos elementos son: narrador, personajes, tiempo-espacio del enunciado y lector. Sin embargo, la reconfiguración de estos elementos no elimina la contradicción de que los recursos de la novela folletinesca están en *Monja y casada* para apoyar la apropiación del discurso histórico en el ficticio con la intención de realizar una fusión de discursos en gran medida antagónicos.

En la novela histórica de aventuras, en sentido contrario, el narrador presume tener documentos, que en realidad no tiene, y su uso de este recurso es paródico.<sup>84</sup> Riva Palacio se sirve de este recurso, pero en un tono serio y es pertinente aclarar este aspecto, porque

---

<sup>84</sup> Un buen ejemplo de la parodia de este recurso es la novela *La criolla y los jesuitas* (1845) de Francisco Robello. Al respecto señala I. Román Gutiérrez: “En ocasiones se refiere a la veracidad de su relato, pero cuando se trata de aducir documentos que la prueben, se trasluce la burla que hace del recurso” (*op. cit.*, p. 150).

por lo general la novela histórica de aventuras se burla o parodia los mecanismos clásicos de la novela histórica.<sup>85</sup> *Monja y casada* está inspirada en hechos reales y la información al respecto está avalada por los conocimientos de Historia que tenía Riva Palacio y, en ningún sentido, es paródica; por tanto, sus recursos documentales son genuinos, pero sus recursos escriturales folletinescos. Por eso, en el texto el narrador sufre un conflicto entre su deseo de objetividad documentada y su uso en la narración. Los recursos documentales utilizados (crónicas, leyendas, edictos, recetas de alquimia) son manejados por el narrador como una condición del archivo histórico, olvidando por completo que en realidad son artificios literarios para construir la verosimilitud –conciencia que sí tiene el narrador de la novela histórica–, pero el narrador de *Monja y casada* los muestra como textos auténticos y, por ello, lo que debería entenderse como garantía de objetividad se manifiesta como texto histórico real, pues para Riva Palacio eran reales, ya que él tenía los documentos en custodia en su casa. Mediante este choque de perspectivas se revela que en el discurso de *Monja y casada* persiste la concepción de que la novela y el discurso histórico son equivalentes.

Debido al enfrentamiento entre realidad y ficción, propios del texto que estaba escribiendo, el narrador –que en realidad es el autor–<sup>86</sup> se veía obligado a precisar la veracidad de lo contado y, sobre todo, en esta novela de índole folletinesca. En efecto, lo que se está realizando dentro de la enunciación es una batalla por la veracidad del relato, en

---

<sup>85</sup> Vid. I. Román Gutiérrez, *op. cit.*, apartado III.1.2. “Derivaciones de la novela histórica”, pp. 148-152.

<sup>86</sup> En el siguiente capítulo explicaré en detalle cómo es que narrador y autor son el mismo; es pertinente tener en mente en este momento que en la novela no hay una distinción entre estos dos, sino que el narrador es un transmisor casi directo de la figura autoral, que está introducida en el texto mediante el artificio del narrador; por ello, las opiniones de carácter ideológico, político o de reflexión escritural son propias del autor real, es decir, del mismo Riva Palacio, porque para éste no hay una separación entre el discurso ficticio y su opinión personal, sino que considera la novela como un conducto que permite expresar ideas y conceptos propios.

la que el narrador defiende lo histórico sobre lo ficticio. La lucha interna que afronta el autor por ofrecer un texto de ficción, pero plenamente documentado, hace más grande la tensión entre lo factual y lo ficticio, pues mientras, por un lado, está usando los recursos del folletín—que por regla general se entendían como ficcionales—; por el otro, defiende la historia narrada con documentos existentes, rindiendo tributo al recurso formal de utilizar una fuente fidedigna. La novela de Riva Palacio, en este sentido, se encuentra a medias entre los últimos coletazos del género histórico al estilo de Scott y la novela de folletín.

*Monja y casada* coincide, además, con los recursos de la novela histórica de aventuras en el hecho de que la reconstrucción histórica poco a poco va perdiendo relevancia en favor de la ficción. Al final de la trama, en la novela se privilegia la aventura amorosa, pues es evidente que la historia de Blanca es mucho más destacable, en la jerarquía de las acciones, que la historia política que también se está narrando. Este *status* superior de la ficción sobre el carácter histórico del texto responde a la nueva vertiente de la novela histórica de aventuras.

Lo que sucede en *Monja y casada* es que el momento histórico en el que se ubica la anécdota (en los años que van de 1615 a 1624) se va ocultando gradualmente tras una sucesión vertiginosa de peripecias y acciones, de modo que las descripciones y pormenores de la época poco a poco se reducen hasta el grado de dejar de indicarse, apareciendo, por último, sólo sugeridas. Este gradual ocultamiento de lo histórico es muy evidente en el final de la novela; en éste sólo se retoman las acciones de Blanca, olvidándose por completo del Tumulto, que dejó de mencionarse desde el libro tercero. Los elementos que sustituyen el episodio histórico (acción rápida, misterios, intrigas, melodrama, raptos y romances fatales, etc.) son recursos peculiares de la novela histórica de aventuras. Por tanto, las técnicas de la

novela histórica, que se utilizan en el texto y que son de relevancia para la recuperación del pasado colonial (personajes históricos, descripciones de atuendos, costumbres, utensilios, documentación exhaustiva de la vida política y económica del virreinato en la Nueva España, el recurso de una crónica o archivo legítimo de donde se obtiene la información, etc.), pierden dominio en favor de la ficcionalización folletinesca, que termina por colocar el artificio literario por encima del histórico; pero este cambio no debe entenderse como un deterioro del espesor y la densidad histórica, como explica Ferreras sobre el género, ya que la reconstrucción histórica no se empobrece, sino que se hace a un lado.

Los modelos genéricos seguidos por Riva Palacio, es decir, la novela histórica y la novela de folletín, oscilan indistintamente en el texto, y por eso algunos capítulos se inclinan a lo histórico y otros a lo folletinesco. Por ejemplo, los capítulos 1 (“De lo que había acontecido en la Nueva España desde el día que dejamos esta historia hasta el día en que volvemos a tomarla”), 12 (“Cómo era un edicto del Santo Oficio”) y 17 (“El gran tumulto de México”) del tercer libro recaen sobre todo en lo histórico-didáctico que atañe principalmente a la novela histórica, con un marcado interés en la descripción, en la exactitud cronológica y en la justificación política o social del Tumulto; mientras que el capítulo 11 (“Cómo los celos hacen adivinar a las mujeres”), de este mismo libro, presenta el evento histórico como trasfondo de la trama, que en este momento consiste en la planeación de la venganza de Luisa contra don César de Villaclara. El capítulo 5 del cuarto libro (“Cómo Luisa conoció que su situación era desesperada”) ya ni siquiera retoma el evento histórico; lo mismo los últimos dos capítulos de la novela centrados exclusivamente en la intriga amorosa, que es la que necesita una resolución completa, mientras que los capítulos referentes al evento histórico dejaron de ser considerados, convirtiéndose aquí en

episodios contextuales. Este cambio de configuración, que va de la descripción histórica puntual a la trama folletinesca, permite percibir que *Monja y casada* se compone de oscilaciones que van de un modelo a otro; sin embargo, es preciso reconocer el predominio de la trama folletinesca que es, finalmente, la que inicia y concluye, es decir, la que se conserva en todo el transcurso de la narración.

#### 6. LAS AVENTURAS HISTÓRICO-FOLLETINESCAS DE *MONJA Y CASADA*, *VIRGEN Y MÁRTIR*

La estructura de la novela histórica de aventuras trabaja con peripecias de todo tipo que, al mismo tiempo que van agrandando la historia,<sup>87</sup> la llenan de información histórica, de datos geográficos, de cuestiones políticas y económicas. Esto sucede en *Monja y casada*, en la que, mientras se agregan referencias y datos de la época, nunca se pierde el eje central, la historia de Blanca. Lo que destaca es el procedimiento folletinesco de las peripecias constantes y variadas, entre los hechos históricos (El tumulto de 1624) y las aventuras folletinescas (el romance fatal de Blanca y los amores de Luisa, por ejemplo); en efecto, en el proceso de imbricación de una historia netamente folletinesca con una de carácter histórico se nota la mezcla entre lo ficcional y lo histórico, y el perfil folletinesco del texto se privilegia en la medida en que se insiste en la aventura folletinesca por encima del hecho histórico.

Es pertinente describir el tipo de aventuras que se narran en la novela; primero, porque son las mismas que emplean los grandes narradores folletinistas y, segundo, porque debido a estas aventuras fue necesario para Riva Palacio utilizar también las mismas

---

<sup>87</sup> Recuérdese que esta técnica de agrandar la historia también es típica de la novela de folletín, en la que era muy frecuente encontrar historias de varios volúmenes.

técnicas, aunque modelizadas con su muy particular estilo e interés. De la tradición folletinesca proceden algunas peripecias de *Monja y casada*, tales como: el secuestro. En el capítulo XXI del tomo II, titulado “De cómo salió doña Blanca de la casa de la vieja curandera”. En este capítulo se narra la situación de la protagonista al descubrir que la curandera Bárbara la vendió a un bandido, quien en ese momento la llevaba en su caballo: “había llegado a comprender que estaba a disposición de aquella fiera y que no era la muerte la que le esperaba; pero su situación le parecía tanto más desgraciada, cuanto que creía que en lo de adelante no se podría mover más y aquel hombre dispondría de ella como de un ser sin voluntad” (p. 244, t. 2).<sup>88</sup>

El destierro es otra aventura común de la novela folletinesca, en *Monja y casada* se conecta con la aparición sorpresiva de personajes aparentemente olvidados en la trama:

El hombre de las confianzas del virrey era un joven acaudalado de México, que había vuelto de Filipinas muy rico después de un destierro que se le impuso a causa de un duelo, por el antecesor del marqués de Gelves. Este joven, en quien sin duda conocerán nuestros lectores a don César de Villaclara, se había hecho el amigo de confianza del virrey por su talento, su audacia y su carácter franco y amable (p. 72, t. 2).

El escape y las persecuciones son incidentes comunes para los héroes folletinescos. En *Monja y casada* estas dos acciones son fundamentales en la vida de la protagonista, quien se halla siempre perseguida por la maldad y, por tanto, continuamente a la defensiva y

---

<sup>88</sup> Eugenio Sue en *Los misterios de París* hace lo mismo con la protagonista Flor de María, quien también fue secuestrada por sus enemigos.

huyendo de sus enemigos, que en su caso son su hermano Pedro, que la quiere tener prisionera, y la Inquisición, que la busca por cargos de herejía y por pactar con el Demonio.

Respecto a la persecución, Thomasseau, señala que es “el eje de toda intriga melodramática. La distribución maniquea de los personajes se efectúa en función del malvado que personifica esta persecución”,<sup>89</sup> con la apropiación de esta aventura, *Monja y casada* tiene un sello melodramático más en su estructura narrativa e, incluso, en su heterogeneidad genérica. En efecto, la tipificación de los personajes, el predominio de la acción y del dramatismo sentimental y, por supuesto, el uso de la persecución, así como el reconocimiento del Bien y el Mal, le conceden a esta novela de Riva Palacio ese sentido estructural melodramático. Thomasseau explica que en el siglo XIX “en el escenario se desarrollan los mismos temas que en los folletines”.<sup>90</sup> Había, por tanto, vínculos estrechos entre novelistas y melodramaturgos, con intercambios y colaboraciones, en muchos casos –como sucede justamente con Riva Palacio–, los mismos novelistas eran también hombres de teatro; por ello, los préstamos continuos de temas y aventuras entre estos dos géneros eran recurrentes. Sobre esto sigue anotando Thomasseau:

Estos fenómenos de trasiego y de pasaje incesante de los mismos temas de un medio de expresión a otro, además de plantear interesantes cuestiones de estética sobre las relaciones entre los géneros, ponen de manifiesto la gravitación que las técnicas y la imaginación novelesca, desde comienzos del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, ejercieron sobre todas las formas de expresión teatral, pues este fenómeno no afectará únicamente al melodrama.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> J. M. Thomasseau, *op. cit.*, p. 36.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>91</sup> *Idem.*



La persecución, además, mantiene el suspenso y le confiere a *Monja y casada*, por un lado, la posibilidad de lo imaginativo, es decir, con las múltiples y diversas persecuciones, raptos, encierros y huidas, el autor puede operar sobre estas peripecias con los móviles más disímiles posibles (las venganzas, la ambición, el dinero e, incluso, el amor), poniendo de manifiesto su capacidad imaginativa, propia también de la novela de aventuras: llevar la imaginación argumentativa hasta sus últimas consecuencias. Por otro lado, la persecución muestra nuevamente la lucha entre bandos, el Bien y el Mal, con la cual es posible percibir además el dinamismo del melodrama en su prolongación y ascensión del patetismo, de la intensidad sentimental, alternada con momentos de apaciguamiento, que concluyen con la brusca caída de la protagonista, momento en el que reconoce también su destino fatal, su posición irremediable y sin posibilidad de salvación: “Blanca miró por todos lados y sólo encontró delante de ella aquel hombre, con ojos inyectados y el aliento fatigado, ebrio de pasión y de vino, en derredor el abismo, rocas que alzaban entre las espumas sus erizadas frentes de granito, y sobre su cabeza un cielo azul, puro, tranquilo e indiferente. Blanca pensó entonces en un milagro” (p. 360, t. 2). En efecto, este final es acorde a su vida, en la que siempre habían dominado la soledad y el acoso del Mal, ya que “Doña Blanca se consumía sola con su infortunio” (p. 291, t. 1).

El naufragio es otra peripecia que empleaban con frecuencia los autores folletinistas, sobre todo los de la novela histórica de aventuras. Este tema no se presenta en la novela aquí estudiada, aunque sí fue reelaborado por Riva Palacio, quien dedicó *Los piratas del Golfo* (1869) a explorar los incidentes ocasionados por la piratería.

Otra aventura que incita el suspenso y la emoción es el asesinato misterioso. La construcción de esta aventura se acompaña del artificio del disfraz –típico del folletín de aventuras–,<sup>92</sup> del enredo, el sigilo y el secreto. Así, por ejemplo, muere don Fernando de Quesada, quien fue asesinado por su amigo Martín Garatuza, debido a la mentira que la Sarmiento había pronosticado –en realidad inventado–, mediante brujería para que muriera don Fernando sin ser acusada ella o sus aliados. La misma Sarmiento, después de este episodio, muere misteriosamente en la noche de la boda de Luisa con don Pedro Mejía, a manos de un personaje sólo identificado como “el estudiante”:

El estudiante la vio y comenzó a acercársele por detrás con precaución, volviendo a todos lados la cara para ver si estaba solo. Nadie lo observaba.

Llegó hasta el lado de la Sarmiento que seguía durmiendo tranquilamente. El estudiante tapó con su mano derecha herméticamente la boca y las narices de la bruja, y con la izquierda le sujetó la cabeza para que no pudiera moverse.

La bruja quiso levantarse y abrió los ojos espantados, sentía que le faltaba la vida; metió con angustia sus manos para apartar las del estudiante que la ahogaba, pero era imposible: aquellas manos y aquellos brazos parecían de acero.

La bruja se retorció haciendo esfuerzos inauditos para desprenderse, sus ojos querían salirse de sus órbitas. La bruja se moría (pp. 327, t. 1).

Más adelante el narrador revela el nombre del agresor que resultó ser Teodoro, quien por cierto ya se había insinuado cuando el narrador describía la fuerza increíble del “estudiante”, puesto que para los lectores, en este momento de la lectura, ya debía ser

---

<sup>92</sup> En las novelas de Manuel Fernández y González se encuentra mucho este artificio del disfraz. Antonio Castro Leal sostiene que de las novelas del español pudo Riva Palacio haber tomado este recurso, así como muchos otros. Falta un estudio detallado que valide o contradiga esta hipótesis.

considerada una cualidad distintiva del negro Teodoro. La descripción de este evento, como se ve en la cita, se narra con un estilo telegráfico, muy común en Riva Palacio, que remite a la técnica de abreviación folletinesca, la cual consiste en describir en frases cortas y precisas un suceso o a un personaje. Sobre este estilo telegráfico Ferreras explica que “transformar las descripciones en puras acotaciones funcionales significa adelgazar la representación del universo novelesco; significa también así despojar a este universo de toda su efectividad determinante”.<sup>93</sup> A pesar de esta crítica negativa por parte de Ferreras, considero que es un estilo dinámico y operativo para la construcción de aventuras intercaladas que presenta la novela *Monja y casada*.

La construcción del destino irremediable que se tiene que cumplir es una aventura folletinesca muy bien aprovechada por Riva Palacio. A lo largo del texto, los personajes parecen estar acechados por un destino fatal; Blanca es, sin duda, la que presiente más el infortunio y los augurios:

-Por aquí está la barranca que pasa por nuestro rancho, y este es el paso que le llaman de “La monja maldita”.

Aquello era una especie de anuncio, de aviso del cielo, entendió Blanca; el nombre de “La monja maldita” despertó en su corazón tantos recuerdos y tantos temores que lanzó un débil gemido (p. 345, t. 2).

Desde el inicio de la trama, la vida de la protagonista parece ser asediada por un sino funesto, cada nueva aventura, cada nuevo amigo o enemigo que entra en su vida parece confirmar la idea de que “el porvenir se había puesto para ella verdaderamente sombrío” (p.

---

<sup>93</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 250.

143, t. 2). El final trágico de la historia de Blanca completa, de alguna manera, la construcción del destino infausto de la protagonista, anunciado maliciosamente desde el título mismo de la novela.

En *Monja y casada* se presentan también distintas historias de amor (Blanca y César, Beatriz y Fernando, Teodoro y Luisa, Martín y María, por mencionar algunas), esenciales en las novelas de folletín que tienen una gran cantidad de aventuras amorosas. De hecho, el amor fallido y los romances extraordinarios son parte del sello melodramático de este tipo de novelas.

La persecución inquisitorial y la tortura son, también, aventuras típicas de la novela folletinesca, especialmente de las de índole anticlerical,<sup>94</sup> en las que la Inquisición aparecía como la causante de la tortura física de los protagonistas, de la injusticia social y de la intolerancia de las costumbres, que con sus prohibiciones impide, incluso, la realización del amor.

Conviene precisar en este punto que Vicente Riva Palacio cultivaba el folletín politizado y anticlerical, potenciado por la gran audiencia de lectores ciudadanos y liberales que leían sus novelas. Ortiz Monasterio señala al respecto que “el que se hayan dado a

---

<sup>94</sup> J. I. Ferreras señala que una de las vertientes más solicitadas del folletín fue la novela de tendencia anticlerical, que para el crítico tiene vínculos con la política liberal: “El anticlericalismo se hace liberal, o si se quiere el liberalismo se transforma en anticlerical, aunque creo que el anticlericalismo es anterior a la aparición del liberalismo; con las Cortes de Cádiz aparecen inmediatamente algunos mitos o ciertos tópicos que se van a repetir a lo largo del siglo: exaltación de la batalla de Villalar, el fanatismo de Felipe II, los tormentos de la Inquisición, etc., etc.” (*ibid.*, p. 272). Aunque el crítico explica esta tendencia en la novelística española no cabe duda que tiene muchas semejanzas con la obra de Riva Palacio, que también tiene temas anticlericales (Altamirano y Juan A. Mateos pueden incluirse en esta línea temática). En México destacan como tópicos: la Guerra de Independencia, la Inquisición novohispana y con ella la tortura inquisitorial, la vida de obispos y virreyes célebres, la guerra de Reforma, la Intervención francesa, el fallido imperio de Maximiliano, etc. Para Gerardo Bobadilla la novela histórica mexicana asumió principalmente tres tópicos temáticos, que el crítico explica como modelizaciones: “la novela histórica colonial o del reconocimiento ambiguo de la hispanidad americana; la independencia o del maniqueísmo criollo; y la de la Intervención Francesa o la épica de la segunda Independencia” (*op. cit.*, p. 87).

conocer por primera vez las causas del tribunal de la Inquisición, a través de las novelas históricas de Vicente Riva Palacio, tuvo como consecuencia que su audiencia se multiplicara de una manera enorme”;<sup>95</sup> además, con el objetivo de difundir su ideología liberal usó los textos literarios como medios de propaganda partidista. El hecho de usar la novela como vehículo de propaganda responde, en cierta medida, a la ética del folletín, en la que la novela además de entretener, debía tener una función ideológica.<sup>96</sup> Al convertirse en una lucha en pro de una tendencia política, la novela resguarda el fenómeno sociológico que implantó el folletín: pretendía crear una nueva sociedad fuerte e informada que pudiera defenderse de los embates políticos que la acosaban.<sup>97</sup> Ferreras sostiene que esta inclinación sociológica y combatiente no es un recurso de la novela histórica, sino del folletín de tendencia histórica.<sup>98</sup> En Riva Palacio –lo mismo que en la mayoría de los novelistas mexicanos del siglo XIX– responde, también, al liberalismo ilustrado y al proyecto pedagógico que los intelectuales intentaban llevar a cabo en la sociedad mexicana.

---

<sup>95</sup> J. Ortiz Monasterio, “*Patria*”, *tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*, UNAM/Instituto Mora, México, 1999, p. 161.

<sup>96</sup> En España esta ética folletinesca es muy evidente en la obra de Ayguals de Izco, célebre por su defensa socialista y liberal. Lo criticable de su proyecto, y en general de los folletinistas españoles, es que escribieron sus textos sin la información necesaria, vulgarizando en muchos casos la novela histórica de Scott, que tenían como modelo.

<sup>97</sup> En el caso mexicano no hay duda de que los escritores estaban muy informados, tenían documentos relevantes, en muchos casos habían combatido en las guerras que narraban sus novelas, información testimonial que faltaba a muchos narradores españoles y que, sin duda, los distancia de éstos; sin embargo, no puede negarse que este objetivo de difusión no sólo respondía al interés de los escritores mexicanos de conformar una literatura nacional, sino a la enseñanza literaria que habían obtenido leyendo folletines europeos. En México se comenzó a cultivar la novela porque los escritores le veían un uso práctico y este uso ya había sido empleado en Europa. Riva Palacio es un ejemplo ideal sobre este aspecto: escribió sólo siete novelas y lo hizo para exhibir esa política colonial que tanto criticaba desde su postura liberal, después de este periodo nunca volvió a la novela, lo que lleva a pensar que la escritura novelística fue sólo una estrategia escritural del momento para exponer una crítica, en cuanto creyó haber expresado y revelado lo que quería, abandonó esta forma sin intención de regresar a ella. Algo muy distinto sucede con la poesía y el cuento, géneros literarios que frecuentó toda su vida.

<sup>98</sup> J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 273.

Por esta razón, Teresa Solórzano Ponce explica que Riva Palacio y otros novelistas aprovechaban “la novela histórica romántica y de aventuras para difundir y defender en el terreno político, en el orden social, en las normas morales más tradicionales; principios y normas que fundamentarían el orden, el progreso y el bienestar general”.<sup>99</sup>

Las técnicas narrativas empleadas para exponer algunas de las aventuras de *Monja y casada* son la *analepsis* y la anticipación sugestiva. Estas técnicas sirven, principalmente, para construir el suspenso dentro de la trama.

En cuanto a la *analepsis*, técnica narrativa por demás frecuente en los novelistas de folletín, que consiste en la recapitulación o en el retroceso de la narración que permite informar sobre un personaje olvidado en el momento presente de la historia, el cual se había omitido para mantener la intriga.<sup>100</sup> Por ejemplo, en el capítulo XVI, del libro primero, el narrador nos relata lo que había sucedido a Luisa, que había quedado olvidada muchos capítulos atrás; una vez referida su situación actual, anota el narrador: “En este estado iban las cosas en el punto en que volvemos a tomar el hilo de nuestra historia” (p. 134, t. 1). La misma técnica se emplea para contar qué había sucedido con don Carlos de Arellano después de su aislamiento de la sociedad y que, en el momento en que transcurre la trama, parecía que ya no tenía relación con los personajes: “Don Carlos de Arellano, a quien hemos dejado en el momento en que un criado que venía a caballo preguntaba por él, recibió con ese criado dos cartas de México” (p. 85, t. 2). Este último ejemplo permite

---

<sup>99</sup> Teresa Solórzano Ponce, “La historia como material compositivo de las novelas de Vicente Riva Palacio”, *Secuencia*, núm. 35, 1996, p. 25.

<sup>100</sup> El concepto de *analepsis* refiere a un acontecimiento que en el tiempo diegético ocurrió “antes del punto en que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo” (Luz Aurora Pimentel, “Mundo narrado II. La dimensión temporal del relato”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores, México, 1998, p. 44).

observar el efecto de suspenso que crea la técnica de la *analepsis*, ya que al desordenar el tiempo-espacio de la narración, en su abandono de anécdotas dejadas en un momento de emoción, y que ahora se enlazan con las más inmediatas, se va aumentando la tensión y el suspenso del lector. El narrador manifiesta su conciencia narrativa sobre la continuidad anecdótica al ir conectando diferentes episodios de la trama: “Cinco meses habían pasado desde los acontecimientos que referimos en el capítulo anterior, y nosotros no podemos asegurar si María se enamoró de Martín por los hechizos de la Sarmiento o, por lo que es más seguro, porque era él un buen mozo” (p. 224, t. 1).

En *Monja y casada* también se emplea esta técnica para complementar la información faltante sobre la vida de los personajes, contribuyendo, al mismo tiempo, con el aumento de la intriga:

En la casa de Garatuza no estaba más que la muda María, todavía joven; pero más bella y más graciosa que antes, y un niño, hijo de ella y de Martín, hermoso como un ángel y que podía tener unos cinco años.

¿Cómo había vuelto a unirse María con Martín? La cosa es muy fácil de comprender (pp. 128-129, t. 2).

La técnica de la anticipación sugestiva, de la misma manera que la *analepsis*, contribuye al suspenso en la novela. Estos anticipos o breves alusiones a lo que vendrá posteriormente se introducen en su mayoría en la parte final del capítulo, para inducir al lector a comprar la siguiente entrega. La estructura folletinesca necesita el suspenso, ya que de esa forma garantiza la venta; por tanto, la provocación del efecto de emoción en el lector es necesaria para aumentar el interés en la lectura. Riva Palacio emplea con frecuencia esta técnica para

anticipar algunos eventos que se narrarán inmediatamente después: “Seguiremos a este hombre, que no es ni más ni menos que el Ahuizote, hasta la casa de don Manuel de la Sosa” (p. 182, t. 1).

En general, en *Monja y casada* la anticipación se presenta sin una aclaración explícita de lo que sigue a continuación, sino que se relata a medias el evento, es decir, que se recorta intencionalmente la anécdota para que el episodio siguiente quede en suspenso para el lector. El final del segundo libro, cuando el narrador comunica que Blanca tomará el hábito de novicia, es uno de los mejores ejemplos de esta técnica: cuenta una parte importante de lo que ocurre a los personajes, pero deja en completa incertidumbre su continuación, que de antemano se sabe traerá consecuencias: “A los dos días de este acontecimiento tomaba solemnemente el hábito de novicia en el convento de Santa Teresa, doña Blanca de Mejía” (p. 333, t. 1), y así, con esta sorpresa, se concluye este segundo libro. Esta técnica de narración está, sin duda, vinculada con la estructura folletinesca y periodística, que consistía en una divulgación fragmentada en episodios emocionantes y cada vez más sugestivos para ese lector decimonónico que seguramente esperaba ansioso la siguiente entrega.

Como se ha visto, en *Monja y casada* Riva Palacio puso en funcionamiento algunos recursos y técnicas de escritura, aventuras, temas, personajes y estructuras del folletín en complemento con su objetivo político y liberal. La novedad de su modelización es que adornó el universo folletinesco, conocido típicamente por su carácter de lo europeo, con costumbres, sucesos, sujetos y lugares de México, es decir, reelaboró lo que Altamirano había solicitado a los escritores: mexicanizar la novela. En la pugna entre la tradición folletinesca y el género de la novela histórica, Riva Palacio permaneció a medias,



utilizando elementos de construcción folletinesca y manteniendo un interés histórico consistente. Son estas variaciones de su escritura las que me permiten subrayar que su novela es compleja y rica en sus aspectos narrativos, en los que es evidente que el autor asumió el ideal constructivo del folletín, con sus muy particulares “usos”, en una encrucijada política de la historia de México que exigía al intelectual tomar partido y defender una postura ideológica. El debate entre conservadores y liberales enfrentados entre buenos y malos, luz y sombra, responde a la función que la literatura había tomado en ese contexto histórico y, sobre todo, cómo esta misión de la novela repercutió en la poética creativa de Riva Palacio.

## CAPÍTULO IV

### VICENTE RIVA PALACIO Y LA NOVELA HISTÓRICA FOLLETINESCA

**E**n 1985, José Emilio Pacheco escribió con acierto que Vicente Riva Palacio fue uno de los folletinistas mexicanos del siglo XIX más vendidos y apreciados por el público, porque supo ofrecer “folletines para divertirse y para difundir las ideas liberales”.<sup>1</sup> A diferencia de otros escritores decimonónicos de México, Riva Palacio fue entendido desde su momento como un folletinista en toda la extensión de la palabra, ya que su obra destacó por su venta en entregas como un éxito editorial a la manera de los novelistas europeos que también se difundían en el mismo período. Su renombre de buen historiador y las bases archivísticas en las que Riva Palacio se apoyó para componer el argumento de *Monja y casada, virgen y mártir* –y en general el de todas sus novelas de tema colonial–, fueron los dos principales motivos que detonaron la venta de sus textos. La gran obra que logró realizar con mucha argucia puede ser definida como novela histórica folletinesca e, incluso, folletinesca de capa y espada debido al tipo de aventuras expuestas en sus obras.

Hasta hace muy poco, los investigadores especializados en la novelística de Vicente Riva Palacio consideraban que agregarle el adjetivo “folletinesco” implicaba menospreciar su calidad histórica, pues dicho calificativo se entendía (para algunos críticos todavía se entiende), como propio de una obra sin méritos literarios que se detiene más en su

---

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco, “Presentación”, en *La novela histórica y de folletín*, Promexa, México, 1985, p. x.

elaboración artística que en su rigor documental y analítico. Cuando en realidad en las novelas de Riva Palacio la dosis de fantasía está perfectamente amalgamada con una reflexión de carácter histórico, que parte de una investigación detallada; primero, de lo que hasta ese momento se consideraba el archivo del Santo Oficio que tenía el mismo Riva Palacio en su casa; y, segundo, del conocimiento de la época novohispana que el novelista había obtenido del estudio de las obras relativas a ese periodo, y que él supo poner de manifiesto mediante la narración de eventos y personajes históricos, apoyándose también en las costumbres y las normas sociales registradas y reconocidas como propias de la Colonia.

Al estudiar las novelas de Riva Palacio se observa que está usando los criterios de la novela que propone Altamirano en su obra crítica *La literatura nacional*; por ejemplo, los temas: la guerra contra los franceses, la riqueza natural de México, el compendio cultural de la nación, el pasado mexicano, etc., y al igual que éste también profesa la misma doctrina política (el liberalismo y la república), la cual Riva Palacio valida como la mejor opción para los mexicanos. Pero junto a este interés ideológico y político usa también la fantasía y algunos recursos que propician la diversión y el suspenso para atraer al público con personajes ficticios, tramas amorosas y situaciones graciosas. *Monja y casada, virgen y mártir* es una de sus novelas donde se percibe mejor este ejercicio de imbricación de técnicas y tradiciones novelísticas.

Para manifestar sus ideales políticos, Riva Palacio se valió de distintos recursos, como son los personajes reales, es decir, aquellos que realmente existieron y que están registrados en la historia oficial de México; los documentos que pudo conseguir sobre la época colonial y, finalmente, el recurso del autor omnisciente que domina las acciones de

sus personajes y que en cada momento valora lo bueno y lo malo de las aventuras narradas. *Monja y casada* es, de cierta manera, una novela histórica *sui generis*, ya que el contenido histórico no es el dominante en la trama, sino la aventura de la monja casada, Blanca. La historia juega un papel estructural en la novela como telón de fondo y como elemento contextual que otorga valor a las aventuras y que permite registrar elementos políticos del periodo colonial. En efecto, la novela no trata exclusivamente sobre un evento histórico ni sobre un personaje histórico; por el contrario, la protagonista tiene como base la fantasía y los avatares de su vida también son ficticios. En este sentido, la novela puede ser definida como histórica y folletinesca, pues mientras el primer calificativo denota que la novela sí posee densidad histórica; el segundo, explica sus artificios narrativos y su trama rocambolesca.

En *Monja y casada* se encuentran varios elementos de carácter histórico que el autor quiere destacar. Estos elementos son la columna vertebral que da soporte histórico a la novela. Estos puntos son: 1) el papel dominante de la Iglesia en la vida política y social de Nueva España; 2) el motín del 15 de febrero de 1624 como muestra del poder y la fuerza del pueblo para buscar su independencia y demostrar el potencial que tienen los individuos para librarse de la opresión. El narrador relata con detalle, y ateniéndose a lo que él considera su verdad histórica, la lucha que tuvieron el clero, codicioso de riqueza y poder, y el virrey de Gelves; 3) la corrupción y la crueldad de la Inquisición se explican como un problema social más que como una institución encargada de la salvación espiritual de sus feligreses. La Inquisición se expone en la novela como un mal social que restringe la libertad política y de conciencia, y dentro del texto se comprueban estas afirmaciones con los documentos que el narrador tiene a la mano (el edicto copiado íntegro en la novela es

una de estas pruebas para probar la ignominia del Santo Oficio), lo mismo que la tortura física contra la protagonista;<sup>2</sup> 4) las trifulcas administrativas que se efectuaron para llevar a cabo la fundación del monasterio de Santa Teresa la Antigua son, según el narrador, una muestra de la descomposición de la Iglesia; 5) la figura del virrey de Gelves y sus reformas sociales; 6) el mestizaje del mexicano explicado como la base de la nueva raza de la democracia y la libertad (Martín Garatuza representa este punto); 7) algunos de los personajes son históricos: el virrey don Diego Carrillo y Pimentel, marqués de Gelves; el arzobispo de México don Juan Pérez de la Cerna; Martín Garatuza de Villavicencio Salazar, pícaro muy conocido en Nueva España por hacerse pasar de falso clérigo y por filtrarse en diferentes clases sociales, esquivando a la Inquisición y robando indiscriminadamente; Blanca también posee un antecedente histórico tomado de algún legajo inquisitorial (muy probablemente de Sor Blanca Corazón de Jesús, la monja juzgada en el edicto transcrito en la novela),<sup>3</sup> lo mismo que otros personajes, como oidores, corregidores y la hechicera Sarmiento, que tienen en parte un sustento histórico en los

---

<sup>2</sup> Alejandro Araujo Pardo considera que la tortura es “en la obra de Riva Palacio uno de los elementos que consolidan de manera contundente el pensamiento de la Inquisición. Con su descripción Riva Palacio deja clara a los lectores la idea completamente negativa que tiene sobre ella” (“La representación del Santo Oficio de la Inquisición en Vicente Riva Palacio y su novela *Monja y casada, virgen y mártir*”, en *Inquisición novohispana*, Noemí Quesada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.), UAM/UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2000, t. 2, p. 144).

<sup>3</sup> Clementina Díaz y de Ovando va más allá en su rastreo de la configuración novelística de la protagonista y sostiene que “el tema de la monja enamorada, solitaria y pesarosa, recluida en el convento contra su albedrío, lo eleva a categoría artística la más admirable novela histórica del romanticismo: *Los novios* de Alejandro Manzoni. Tema esencialmente romántico, encuentra, como es lógico, sus raíces en la Edad Media” (“La novela histórica en México. Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Historia leído por la doctora Clementina Díaz y de Ovando el 30 de septiembre de 1975”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Academia Mexicana de la Historia, México, 1971-1976, p. 184). Por su parte, Castro Leal apunta que si no el tema, por lo menos sí el título de la novela, se le ocurrió a Riva Palacio después de conocer la novela *Obispo, casado y rey* de Manuel Fernández y González (Antonio Castro Leal, “Prólogo a *Monja y casada, virgen y mártir*”, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1987, t. 2, p. 354).

textos de embrujos y brebajes que el narrador indica que posee;<sup>4</sup> incluso Son Juan Inés de la Cruz, la monja que convence a Beatriz de donar su propiedad para la fundación del convento de Santa Teresa recuerda a la poetisa novohispana Sor Juana Inés; 8) una serie de sucesos y descripciones que van confeccionando el ambiente de la época, entre las que destacan las costumbres sociales, la historia de las calles y edificios de la ciudad, las normas matrimoniales o de familia, la clasificación de clases y razas, los pueblos y bosques aledaños a la capital; 9) y, finalmente, la historia colonial como parte integral de la historia de México (puesto que en el siglo XIX no era incluida con facilidad en la historia nacional);<sup>5</sup> sin embargo, para el narrador es un elemento central cuando se desee explicar el proceso de formación de la nación. El pasado colonial es el periodo inmediato y superado de la modernidad, que el narrador considera propia de su siglo y en la que la Iglesia se encuentra despojada de su poderío. Con este tipo de interpretaciones del pasado el narrador le da un cimiento histórico al liberalismo, que puede entenderse como la antípoda de la Colonia, representante del conservadurismo. Por medio de la novela histórica se podía vincular lo colonial con lo moderno liberal. La intención del autor es mostrar los beneficios

---

<sup>4</sup> Cecilia Colón sostiene que incluso “el resto del electo, 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 que leyó con tanto interés” (*Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir*, UAM, México, 2012, p. 81).

<sup>5</sup> José Ortiz Monasterio explica que uno de los grandes méritos de las novelas de Riva Palacio es precisamente el análisis de la historia de México, mediante el cual ofreció una visión que integraba la Nueva España a la República liberal moderna. Esta manera de comprender la historia colonial resultaba novedosa para los criterios historiográficos de mediados del siglo XIX; por eso, Ortiz Monasterio afirma también que la Colonia fue incorporada en la obra de Riva Palacio “como parte constitutiva del ser nacional [...] Esto significa que la colonización española ya no será vista como un mero “episodio”, una contingencia que no afectó el ser de México sino que, al contrario, la etapa colonial se presenta como consustancial y decisiva en nuestra historia [...]. No interesa que en todos los acontecimientos de la Colonia Riva Palacio vea un antecedente de la independencia [...]; lo decisivo es que rompe la dicotomía hispanismo-indigenismo que por fuerza aniquila una u otra de las raíces de México” (*México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, Fondo de Cultura Económica/Instituto Mora, México, 2004, p. 93).

de practicar el liberalismo en México en contra de lo que significa el patrimonio colonial de los conservadores; por eso “en la pesquisa y encuentro de los problemas del México independiente –tal la lucha entre el poder eclesiástico y el civil– que también padece el liberalismo demuestra que esa lucha no es un fenómeno aislado que haya nacido espontáneamente, sino que es herencia colonial, y otorga así una secuencia histórica al liberalismo”.<sup>6</sup>

Estos puntos históricos están perfectamente enlazados con otros ficticios, pero no por eso menos importantes, ya que gracias a éstos el autor podía manifestar también sus ideales políticos y morales e inducir al lector a simpatizar con ellos. Algunos de estos elementos ficticios y narrativos son los siguientes: 1) una historia de amor fallido (Blanca y César) como núcleo temático principal que se encuentra enriquecido con tramas y subtramas de carácter político, en las que los episodios tomados de la historia colonial de México se entrelazan con el romance. La historia es, principalmente, el telón de fondo de las aventuras; sin embargo, también brinda una serie de acontecimientos sobre el despotismo y las traiciones de los gobernantes y el clero que se conectan con la historia de amor. Acudiendo a este contexto histórico el narrador puede expresar sus juicios históricos y sus ideas sobre la vida social del siglo XVII. Los eventos históricos son, por tanto, los motivos que permiten al narrador exponer su crítica de la Colonia; 2) personajes que representan el claroscuro romántico y folletinesco (Blanca, Luisa, Teodoro, Pedro, etc.); 3) la Iglesia y sus miembros son corruptos, ambiciosos, crueles y sanguinarios como representantes del mal que se hiperbolizan para que sean despreciables al lector; 4) muchas aventuras extraordinarias que suceden a los personajes para avivar el suspenso y la intriga:

---

<sup>6</sup> C. Díaz y de Ovando, art. cit., p. 192.

raptos, naufragios, muertes misteriosas, traiciones políticas, robos milagrosos, engaños amorosos, encuentro inauditos entre parientes antes desconocidos. Todas estas aventuras están matizadas de un sentimentalismo exacerbado propio del melodrama, razón también por la que los personajes parecen condenados a la desgracia; 5) personajes ficticios que no tienen un antecedente histórico (César, Luisa, Teodoro, el Ahuizote, etc.); 6) antagonistas hiperbólicos y malévolos (Pedro de Mejía, Luisa y Alonso de Rivera) que buscan a toda costa destruir a los buenos (Blanca, César, Teodoro); y 7) giros de tramas y finales inesperados que dan vivacidad, misterio y dramatismo a la narración con recursos típicos de la novela de folletín que propician que la anécdota amorosa se una, se separe e incluso se poseione del relato histórico mediante el torrente de hechos extravagantes que recorren toda la novela. Por esta habilidad tan asombrosa de conectar aventuras, María del Carmen Millán escribió que “a Riva Palacio no hay nada que lo detenga cuando está decidido a urdir intrigas”.<sup>7</sup>

Ahora bien, Riva Palacio conserva la verdad histórica, o lo que él considera lo más fiel posible a la verdad histórica, y se empeña en ser objetivo e imparcial, aunque es evidente que en *Monja y casada* el afán de objetividad está en conflicto con la voz y las opiniones del narrador cada vez más inclinadas a un bando. Con gran destreza, Riva Palacio combinó los datos puntuales que tenía a la mano con elementos extraídos de su imaginación, llevando de alguna manera en el transcurso de la narración dos hilos narrativos, el histórico y el ficticio, que se juntan en la trama, pero que no se mezclan; es decir, las acciones históricas y los personajes extraídos de la historia oficial conservan su

---

<sup>7</sup> María del Carmen Millán, “Tres novelistas de la Reforma”, *La palabra y el hombre*, núm. 4, 1957, p. 59.



carácter –salvo Martín Garatuza que es el que está más alterado en su calidad histórica–;<sup>8</sup> de modo que el exceso de dramatismo e invención eran completamente premeditados, ya que con estos elementos Riva Palacio quería dar gusto al público poco exigente que se conformaba con la acción y el entretenimiento. Por esta razón, en *Monja y casada* los eventos históricos se encuentran envueltos en un verdadero torbellino de aventuras increíbles de personajes encapuchados, de monjas virginales y hermosas, de crímenes y enredos al estilo del teatro español de capa y espada y, por supuesto, de malvados absurdos.

La historia, explica Miguel León Portilla, fue para Riva Palacio un instrumento “más que de dominación, de persuasión y final convencimiento”.<sup>9</sup> En efecto, por la vía de la novela histórica se buscaba explicar el contraste de los tiempos, entre pasado-presente, para ofrecer al lector una significación histórica nueva y convincente que le ayudara a reconocer el valor de las doctrinas liberales que imperaban en el México moderno y republicano, es decir, el México que el narrador señala como suyo desde el inicio de la novela; pero Riva Palacio no quería ofrecer un texto pesado ni aburrido de ciencia, sino un libro de entretenimiento y diversión pleno de sentido histórico, con enseñanza política

---

<sup>8</sup> Las críticas sobre la falta de verosimilitud de Riva Palacio casi siempre se concentran en este personaje, pues fue el más alterado en su estatuto histórico. El primer crítico en señalar esta inexactitud histórica fue Mariano Dávila en su libro *Breves observaciones sobre la moderna novela titulada “Monja y casada virgen y mártir” (Historia de los tiempos de la Inquisición). Aceptación de un tremebundo reto, del padre Dávila*, México, 1869). El objetivo de Dávila en este libro era desacreditar el valor histórico, fidedigno y documental de la novela de Riva Palacio; por eso, se dedicó a desmentir la opinión negativa que se expone sobre la Inquisición en el texto, atacando primeramente el realismo con que fue relatada la novela. Para Dávila la novela era fallida, porque narrativamente no era grata y porque no conseguía plantear un realismo equilibrado, sino todo lo contrario, caía en la exageración y la inexactitud. Si el crítico desacreditaba estética, ética y religiosamente el texto, de este modo lograría disminuir el crédito social que el novelista había ganado entre los lectores y, al mismo tiempo, podría defender al partido conservador que se sentía atacado por la postura crítica expuesta en la novela.

<sup>9</sup> Miguel León Portilla, “Respuesta al discurso de la doctora Clementina Díaz y de Ovando al ingresar en la Academia Mexicana de la Historia”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Academia Mexicana de la Historia, México, 1971-1976, p. 199.

valiosa. Este era su objetivo educativo y también su interés en la novela histórica. Por este motivo, cuando se ocupa de un elemento basado en un hecho real apenas lo toca manteniéndose discreto y hasta distante; por ejemplo, las reformas de Gelves y el papel del arzobispo en la sociedad novohispana. La sutileza en el tratamiento de los eventos históricos disimula la densidad histórica de la novela y proyecta la apariencia de mayor agilidad dramática, aunque es indudable que el texto en su trasfondo conserva no sólo una puntillosa investigación archivística, sino un convencido posicionamiento ideológico que mediante la recuperación de la situación política de la Colonia se van filtrando en la lectura de la folletinesca historia de amor de Blanca Mejía y César de Villaclara.

Lo que parece más significativo en *Monja y casada* es que mediante los ejemplos vivos y los personajes atractivos se pretender hacer ver a los lectores las fallas de un sistema político del pasado, para que a partir de esa exposición éste pudiera reafirmar sus ideales y conocer a sus héroes, su historia y todo lo que significa el pasado colonial en la nueva vida del país regida por el liberalismo. Los fines ideológicos y educativos que se esconden bajo la maraña de la fantasía novelesca es lo que Riva Palacio como político e intelectual consideraba más importante, y los recursos folletinescos no sólo eran los más propicios para cumplir esta meta, sino los únicos al alcance, pues ¿cuáles técnicas habían de usarse sino las conocidas y las que en ese momento se consideraban más modernas? Evitar reconocer los alcances de estos recursos es restar crédito al ejercicio de Riva Palacio como escritor y aun como novelista. Los recursos del folletín son la cara externa de su obra, y el contenido ideológico la interna, una es tan importante como la otra, puesto que con la primera se da forma y dinamismo a la aventura novelesca y con la segunda se reafirma la

intencionalidad política que como buena novela histórica mexicana del siglo XIX tenía como cimientto.

## 1. CONCIENCIA NARRATIVA Y CONCIENCIA HISTÓRICA EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XIX

El modelo novelístico de Vicente Riva Palacio, ya lo he mencionado antes, oscila entre la novela de folletín y la novela histórica romántica. Ambas formas se distinguen por contener una valoración e interpretación de hechos sociales e históricos; por esta razón, elaboran dentro sus discursos una conciencia histórica por parte del narrador, es decir, un reconocimiento de las particularidades del contexto político-social en el que fueron escritas. Esta conciencia, que en un principio registraba únicamente los sucesos inmediatos al acontecer nacional (como ocurrió con la novela histórica mexicana del siglo XIX),<sup>10</sup> se construyó en los textos mediante una composición narrativa que implicaba la autoconciencia de la escritura novelesca, que se manifiesta principalmente como una configuración específica del narrador y de las relaciones que éste establece con el tiempo-espacio de la historia narrada y, más puntualmente, con el carácter ficcional del discurso. Aun cuando esta conciencia narrativa puede estar presente en otros géneros, lo representativo de su realización en la novela histórica decimonónica es que se conjuga con la intencionalidad didáctica que tenían los textos, con su objetivo ideológico y con su

---

<sup>10</sup> Las novelas de Altamirano, así como las de Juan A. Mateos, incluso algunas de Juan Díaz Covarrubias están en esta línea de novelas históricas de tema reciente (la Intervención Francesa era el motivo temático más recurrente). Riva Palacio escribió inicialmente sobre la Intervención (en *Calvario y Tabor*, de 1868), pero abandonó el tema para dedicarse a escribir novelas ambientadas en la Colonia, como ya antes había hecho Justo Sierra O'Reilly con su novela *La hija del judío*, (1848-1849), o como en su momento hizo José Tomás de Cuéllar con su única novela histórica *El pecado del siglo* (1869).

particular estructura narrativa pensada para que el lector disfrutara de una lectura entretenida, pero plena de contenido político y educativo.

Para los escritores decimonónicos de novela histórica de tema colonial, en el texto debería plantearse con claridad el pasado para así poder explicar los acontecimientos más inmediatos a la vida nacional; por eso, los novelistas preparaban en sus novelas las condiciones apropiadas para una lectura efectiva respecto a estos aspectos, y para que, además, el posible receptor de la novela fuera capaz de descubrir el potencial de sentido histórico inmerso en el discurso. En este sentido, *Monja y casada, virgen y mártir* es una novela en la que el relato está modulado por un narrador que tiene conciencia de la intermediación que se lleva a cabo entre el discurso creado y el lector/receptor.

En efecto, Riva Palacio presenta en el discurso de sus novelas, pues es un rasgo dominante en toda su obra, un narrador que reconoce el carácter interpretativo que tienen los textos, tanto en su estatuto literario como en el histórico. Muchas veces se ha dicho que los escritores decimonónicos emplearon esta conciencia narrativa como un instrumento para promover en el lector la postura liberal y, de este modo, estimular en ellos una idea de nacionalidad; considero, también, que esta conciencia narrativa cumple funciones composicionales en el discurso.

Esta formulación de la conciencia narrativa produce en las obras un cambio en el criterio de verosimilitud y en el estatuto de ficcionalidad del discurso novelístico. Este nuevo proceso constructivo deriva inicialmente de factores extraliterarios, que van desde problemas políticos y culturales hasta cuestiones de índole moral, pues para el escritor decimonónico la novela cumplía una función social y, por ende, su autor también: éste era, de alguna manera, un guía espiritual y moral de la nación que estaba creándose. La

literatura tenía una importancia moral y política. Por eso, podía ser formativa, crítica e ideológica y estos distintos intereses estaban sobreentendidos en la mente del creador cuando escribía sus textos. Esta es la razón por la que el autor se comprometía en construir un narrador que dentro de las novelas de temática histórica se percibiera a sí mismo desempeñando una función crítica de la sociedad, al mismo tiempo, que dialogaba con el lector.

La conciencia narrativa de la novela histórica deriva en gran parte de esta situación que no era propiamente literaria, pues más bien estaba relacionada con las contiendas ideológicas que sobrellevaba México en la segunda mitad del siglo XIX, las cuales, en muchos casos, se difundían por el periodismo y la creación literaria.<sup>11</sup> Los narradores trasladaron la problemática político-social de su momento a los textos y uno de los mecanismos narrativos que les fue más útil para conseguir la revisión de la Historia nacional, y su consecuente resultado en la política inmediata, es decir, en la conformación del nacionalismo y en la elección de las preferencias ideológicas de los ciudadanos, fue la construcción de un narrador autoconsciente de su labor escritural, de que está relatando una novela, que conjuntamente también era ideológica y crítica, dado que funcionaba de manera acorde a la conciencia narrativa que, en los textos, era igualmente una conciencia de carácter histórico.

---

<sup>11</sup> Jacqueline Covo señala que la prensa y la literatura desempeñan papeles fundamentales en el devenir político del país, ambos fungían como “la herramienta pedagógica de una minoría intelectual que aspira a formar al pueblo mexicano, ausente aún de la escena política, y puede así interpretar, orientar, esquematizar o silenciar” (Jacqueline Covo, *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)*, trad. María Francisca Mourier-Martínez, UNAM, México, 1983, p. 23).

## 2. EL NARRADOR DE *MONJA Y CASADA*, *VIRGEN Y MÁRTIR*

*Monja y casada* tiene un narrador en tercera persona, que cuenta las anécdotas desde una perspectiva omnisciente. Sólo durante una ocasión el narrador cede la voz y permite que sea un personaje quien cuente su historia. Teodoro es el único narrador-personaje que relata su vida en primera persona. Este cambio de narrador fue necesario porque de ese modo, y desde la perspectiva de Teodoro, era la única manera posible de conocer de forma más íntima el pasado oscuro de Luisa, la enemiga principal de Blanca, protagonista de la novela; además, Teodoro es uno de los personajes buenos de la historia, y el narrador, que reconoce esto, considera que exponer la interioridad positiva del personaje le ayudará no sólo a conseguir la confianza del lector, sino a construir la estructura maniquea del Bien y del Mal, pues Teodoro por ser de raza negra debería ser parte del Mal, el lado oscuro, según la estructura planteada, y por eso era forzoso mostrar su voz y su auténtica personalidad para subrayar que no pertenece a este grupo.

Precisamente por esta postura omnisciente, en la que el narrador controla las historias e, incluso, los cambios de perspectiva y de voz, como el antes indicado, es que las aventuras de los personajes se cuentan desde cierta distancia, elemento que puede explicarse como un ejercicio intencional para relativizar la verdad. Por tanto, la postura del narrador no la suponemos por su nombre o por su identificación con el autor, sino por su perspectiva de los hechos, una perspectiva marcada ideológicamente: su visión anticlerical, sus nociones de libertad, individualismo y justicia, la defensa de la mujer y de la familia como núcleo social, su propuesta de abolición del gobierno virreinal son sólo algunos de los ángulos críticos desde donde se plantea la visión narrativa de la novela.

El narrador cuenta la historia desde su posición de hombre moderno, entendiendo que éste se encuentra en un periodo temporal de mayor adelanto respecto al tiempo-espacio de la narración; por ello, con frecuencia se marca una división entre lo negativo y lo positivo, el primero para el tiempo narrado y el segundo para el tiempo de la enunciación. Para llevar a cabo esta comparación temporal, el narrador usa frases como: “en otros tiempos”, “en aquellos tiempos”, “lo que había sido en los tiempos de Moctezuma”, “por aquellos años”, “en nuestros tiempos”, “en aquel entonces”, “en los días a que se refiere nuestra historia”, “no era entonces” y otras semejantes. Este juego de oposiciones y descalificaciones es un aspecto central de la poética de la novela histórica del siglo XIX, ya que responde a su propuesta de organización y replanteamiento del universo narrativo. Así lo explica Gerardo Bobadilla:

Dicho de otra manera: en el (los) pasado (s) diverso (s) cobra validez significativa el presente por superación, negación y oposición. Allí, en ese mismo pasado, estaban los elementos que lo descalifican y clausuraban significativamente como un particular modelo del mundo, que no establecen una relación o conexión causal pasado/presente, sino que posibilitan la significación del presente como superación y ruptura trascendental del pasado. Esta superación y esta ruptura tienen por condición la negación de todo principio causal. En este sentido, se reconocían los mundos precolombino y colonial, pero considerándoseles modelos del mundo ya trascendidos.<sup>12</sup>

Esta división es llevada a cabo mediante la valoración del narrador, quien es el encargado de dividir estos dos periodos históricos (pasado-presente). El narrador, como organizador

---

<sup>12</sup> Gerardo Bobadilla Encinas, *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2001, p. 24.

del discurso, ofrece al lector una historia contada desde su perspectiva estética-ideológica. El relato se construye a partir de la información ofrecida por éste, y el universo narrativo está planeado para que el receptor se sienta inmerso en ese mundo ficcional y, consecuentemente, de posicionarse en la perspectiva esbozada, es decir, percibir la historia y entenderla desde la postura del narrador, que es la configuración proyectada por el autor real. El narrador explica el pasado colonial y las consecuencias que éste dejó en el presente mediante una revisión de carácter historicista, esto es, anotando eventos, fechas, sujetos involucrados y, por supuesto, extrayendo algunas interpretaciones acerca de todos estos elementos a la manera del historiador moderno. El narrador, en efecto, es una ficcionalización que Riva Palacio hace de sí mismo; por eso, es posible explicar el hecho de que el narrador transmite un mundo que los lectores y los críticos, que ya tenían un conocimiento previo sobre la ideología de Riva Palacio, podían considerar de tendencia liberal, pues en la novela nunca se menciona explícitamente. Además, debido a que *La orquesta* era un periódico de oposición y que durante el año de 1868, fecha de publicación de *Monja y casada*, era dirigido por el mismo Riva Palacio, se puede pensar que éste pusiera en práctica su preferencia liberal en el diario;<sup>13</sup> por ello, es probable que los suscriptores profesaran esta ideología, y que esa fuera el motivo por el que compraban las entregas novelescas, previamente interesados en la postura política que sabían que iba a defender el novelista. Esta es la razón, también, por la que los historiadores han encontrado

---

<sup>13</sup> Luis Leal, "El contenido literario de *La Orquesta*", *Historia mexicana*, 3 (1958), p. 335.



en las novelas de Riva Palacio un gran atractivo de estudio historiográfico, ya que las conciben como Historia.<sup>14</sup>

Es oportuno, para explicar esta instancia narrativa, reconocer las marcas metaescriturales que descubren la presencia de un narrador-autor.<sup>15</sup> Esta presencia se encuentra desde el inicio de la novela: “Hace dos siglos y medio México no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma, ni de lo que debía ser en *los dichosos tiempos que alcanzamos*” (p. 3, t. 1). La metaficción es el recurso empleado en *Monja y casada* para hacer explícito el ejercicio de interpretación histórica que se está realizando en el texto y para hacer evidente, además, la presencia de un narrador que se reconoce a sí mismo escribiendo. Este recurso se expresa más adelante de la siguiente manera: “Aunque la noche era oscura y lluviosa *nosotros* no necesitamos la luz para ver, y procuraremos hacer una descripción del edificio” (p. 6, t. 1). En efecto, con esta frase se comprueba que hay alguien que está narrando la historia y que éste es un narrador omnisciente que relata, desde cierta distancia, los acontecimientos ocurridos a los personajes y que su intención es mostrarla al lector para hacerlo testigo de lo observado.

---

<sup>14</sup> José Ortiz Monasterio es, quizá, quien más ha estudiado las novelas de Riva Palacio desde una perspectiva historiográfica, es decir, como un texto de mayor contenido histórico que de relato de ficción. En su estudio más reciente, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia* (2004), Ortiz Monasterio analiza el vínculo entre la creación novelística de Riva Palacio y su imbricación con la Historia, entendida como documento, esto en relación con *México a través de los siglos*. Antonia Pi-Suñer Llorens, también, ha escrito algunos artículos en los que explica la labor de historiador de Riva Palacio en correlación con su producción novelística; por ejemplo en su estudio “La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico”, publicado en *Secuencia*, en 1996, entre otros trabajos que van en esta misma línea crítica. Lo mismo han hecho otros críticos que también señalan las facetas de novelista e historiador que se encuentran en este autor.

<sup>15</sup> Vid. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, París, 1972. Especialmente, capítulo 5 “Voix”. El narrador-autor es intradieгético, es decir, autor de la historia dentro del texto, que no refiere al sujeto histórico, aunque en este caso se entiende que es una ficcionalización de Riva Palacio.

Este tipo de comentarios metanarrativos de *Monja y casada* apuntan, también, a la ficcionalización del discurso.

Este narrador, que se sabe escribiendo, incluirá al lector dentro de sus postulados; por eso, utiliza los verbos en tercera persona del plural (veremos, conoceremos, regresaremos, estamos, etc.). Bien podría pensarse que esta elección de la persona verbal corresponde con el estilo decimonónico; sin embargo, y sin negar que puede ser parte de este estilo novelístico, esta disposición más bien responde a la omnipresencia del narrador que, como testigo externo, revela en la escritura las acciones de los personajes, evitando tener una relación cercana a ellos, es decir, viéndolos desde la distancia –aunque en algunas ocasiones con empatía y predilección, tanto ideológica como moral. Esta predilección se debe al hecho de que cada personaje es una simbolización de carga ideológica, y si alguna coincide con los del narrador, éste no puede ignorarla –. No obstante, esta apariencia de lejanía y objetividad, se rompe cuando el narrador confiesa por única vez en primera persona: “Dicen algunos que el animal más curioso de la creación es la mujer. Yo opino que el vecino es más curioso que la mujer” (p. 103, t. 2). Cuando se habla en primera persona, de alguna forma, se ofrece un testimonio propio, pues el yo se manifiesta y se legitima. Considero, además, que el narrador aparece directamente en el momento en que se habla de la mujer como una estrategia para ganarse el aprecio del lector, o lectoras, ya que defiende a la mujer para ganar su confianza. Es, por ello, un narrador que procura ganar la simpatía del lector para así establecer, con mayor fuerza, su estatuto de autoridad narrativa. Riva Palacio, por tanto, “escribe para un público dilatado, cuya cultura no va más allá de las obras de ficción, para esa clase media que era la que leía y a la que tenía que hacer

comulgar su mensaje”.<sup>16</sup> El convencimiento, la persuasión y la afinidad son tres de sus armas para ganar lectores.

Es posible, además, percibir que la valoración estética-ideológica subyacente en todo el texto está siempre disfrazada con el calificativo de “objetividad histórica”, aunque es innegable, como apunta Pons, que “toda escritura y reescritura de la Historia es subjetiva y no neutral”.<sup>17</sup> La percepción del narrador se caracteriza por ser una apreciación ética, social, moral y política que responde a valores previamente reconocidos por la sociedad en la que se produce la obra; por tanto, el escritor, en este caso Riva Palacio, percibe el mundo ficcional desde estos valores impuestos por su contexto social. La novela, mediante un ejercicio artístico, transfiere esta realidad conocida a otro plano, que es de índole ficticia, pero en el que perviven los conceptos previos que le dan concreción a la escritura; por ello, se siguen defendiendo los ideales del liberalismo que se contraponen al sistema, en muchos sentidos conservador, de la Colonia. La interpretación histórica de los sucesos de la época colonial están utilizados en provecho de los fines ideológicos de Riva Palacio y que él quería expresar mediante el mensaje novelesco, pero sin rebuscamientos y sin densidad intelectual, sino con sencillez y gracia. La propuesta de valoración de Bajtín se expone en este mismo sentido: “verdaderamente, la vida no sólo se halla fuera del arte, sino también dentro de éste, en su interior, en toda la plenitud de su ponderación valorativa: social, cognitiva, política, etc.”.<sup>18</sup> De tal manera que en la novela se pone en juego una opinión que no puede expresarse abiertamente; por eso, el autor la plantea enmascarada de ficción,

---

<sup>16</sup> C. Díaz y de Ovando, “La novela histórica”..., p. 182.

<sup>17</sup> María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 257.

<sup>18</sup> Mijail Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y Estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 34-35.

aunque es innegable que en el nivel ideológico de *Monja y casada* lo que se discute es la pervivencia de un sistema colonial que amenaza con seguir vigente. Cuestionar la intervención de la Iglesia en la vida social es parte de su objetivo. El ejemplo vivo de los personajes y sus tormentos sirven para convencer e, incluso, predicar una tendencia política que no corresponde al sistema colonial, religioso y conservador que en el texto se manejan como sinónimos.

La conciencia narrativa se vincula, también, con ese narrador autoconsciente de lo que enuncia y de cómo lo enuncia, y por esa conciencia que éste tiene de los elementos constitutivos del relato es que puede registrar dentro del texto a su receptor y entablar con él una relación para así exponer su visión de la historia desde su valoración. Señala Pons al respecto:

En la novela histórica tradicional, el mencionado escepticismo sobre el poder del lenguaje y de la ficción para aprehender la realidad histórica coexiste con la creencia de que había una Verdad que debía ser dicha. Se trata de una verdad única que estaba objetivamente allí fuera del texto, y que podía ser comprendida y presentada con precisión.<sup>19</sup>

Esta verdad, en realidad, es una concepción subjetiva, que aparece cargada de una fuerte dosis de ideología; por tanto, es una verdad relativizada, inclinada a un bando en oposición a otro. El narrador, por supuesto, tiene su propia verdad de la Colonia, pues es una instancia narrativa con una opinión ideológica parcial; por eso, sus juicios negativos y sus descripciones de la sociedad novohispana proyectan una visión peyorativa de la sociedad y

---

<sup>19</sup> M. Cristina Pons, *op. cit.*, p. 256.

de la política novohispana. La Colonia, esbozada desde esta perspectiva, aparece poblada de fantasmas, seres mágicos y grotescos, escenarios oscuros y terroríficos (tales como las habitaciones internas de la Inquisición), así como de personajes corruptos, malvados y sanguinarios en un momento en el que la capital novohispana se encuentra asediada de motines políticos y sociales; todos estos elementos contribuyen a crear un retrato inhumano y cruel de la vida colonial, que en último caso responde a la lectura crítica que hace el narrador del pasado. El relato de *Monja y casada*, en efecto, se presenta de forma monológica y maniquea para reafirmar esta interpretación negativa. El monologismo, anota Marco Chavarín, también sirve en *Monja y casada* para apuntalar con precisión la visión de la política liberal que domina todo el discurso.<sup>20</sup>

## 2.1. LA MIRADA DEL NARRADOR

La mirada que ofrece el narrador se expresa mediante la valoración que éste tiene de ese mundo ficcional, de la Colonia que él describe de forma sombría y siniestra,<sup>21</sup> y también de su momento de enunciación, del que igualmente tiene conciencia histórica. La novela no copia el documento histórico, sino que constituye un nuevo universo narrativo proyectado desde la perspectiva de este narrador historiador, como él mismo se hace llamar. Si uso el término mirada es porque considero que la novela está planteada para que el lector *vea* y sea testigo de lo ocurrido, todo esto dentro de la narración, es por tanto para ese lector que

---

<sup>20</sup> Marco Antonio Chavarín, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007, p. 77.

<sup>21</sup> M. A. Chavarín escribió un excelente análisis de este aspecto de *Monja y casada*, en el que relaciona lo siniestro con lo sublime, explicando de qué manera estos elementos funcionan como recursos de la visión negativa que presenta el narrador acerca de la sociedad novohispana (*Vid. op. cit.*, especialmente, el capítulo “Entre la aventura y el terror: la historia como instrumento ideológico en *Monja y casada, virgen y mártir*”).

acompaña al narrador en todo el texto. Acudo a la teoría de “Las visiones del relato” propuesta por Todorov, quien señala que:

El hecho es que la importancia de las visiones es de primerísimo orden. En literatura, nunca estamos ante acontecimientos o hechos brutos, sino ante acontecimientos presentados de determinada manera. Dos visiones diferentes del mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. Todos los aspectos de un objeto se determinan mediante la visión que de él nos es ofrecida.<sup>22</sup>

El término *visión* designa la manera en cómo son percibidos los acontecimientos por el narrador. En el texto, se alude a la mirada y a los ojos, porque con estos elementos el narrador pone en funcionamiento su propio testimonio. Uno de los métodos más fehacientes para comprobar la veracidad del testigo o para confirmar que un sujeto es un testigo fidedigno es exponiendo que éste tiene como prueba haber visto el hecho, ya que la mirada tiene un valor de mayor verosimilitud que el de cualquier otro sentido, como el de oír, por ejemplo. En efecto, la mirada funciona como un recurso del testimonio histórico planteado en el discurso; además, si el narrador confiesa haber visto un acontecimiento, un dato de archivo o un documento es porque realmente se considera un testigo incuestionable, y para que el lector también vea lo acontecido y participe en el juego testimonial que la novela promueve. Mediante la construcción de un ficticio proceso de ver, el narrador vuelve cómplice al lector con la intención de que éste extraiga un juicio sobre lo narrado, de modo que se convierta a su vez en otro testigo, y que no sólo asuma pasivamente una función receptora. Este elemento tiene relación con el acto de la lectura, pues en esta novela

---

<sup>22</sup> Tzvetan Todorov, “Poética”, en *¿Qué es el estructuralismo?*, trads. Ricardo Pochtar y Andrés Pirk, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 121.

ver significa leer, ya que este es el procedimiento más idóneo por el que el lector puede realmente ser testigo de los hechos narrados. Por esta razón, en *Monja y casada* el narrador emplea siempre el verbo *ver* cuando se refiere a hechos que va a narrar para el lector. Pongo un ejemplo de este elemento: “en que el lector volverá a ver...”; o expresiones como “en que se ve” o “en donde se verá”, que indican que el lector presenciara un hecho o la explicación de un suceso y así *conocerá* la situación, que es el otro verbo recurrente en la novela. El verbo *ver* es muy importante, ya que incluso la novela termina con el capítulo titulado “Lo que vio Teodoro”, donde ahora el negro Teodoro es el testigo del trágico final de Blanca.

La mirada también tiene otra función en el texto, pues puede ser asociada con la memoria, en el sentido de que el narrador está relatando acontecimientos ocurridos en un pasado lejano. La memoria del pasado colonial se muestra como algo dado, ya que ésta no puede ser construida por el lector, más bien es un elemento que el narrador ofrece al lector para que éste, leyendo/viendo, pueda recuperarla y así atestigüe de nuevo los sucesos de la época colonial, como si la novela desplegara la memoria del pasado, y el simple acto de presenciar/leer tuviera la capacidad de convertir al lector en un nuevo testigo. Esta puesta en operación de la mirada es un método de convencimiento construido por el narrador, una estrategia para convencer al lector de que lo ocurrido en la Colonia es perjudicial y desfavorable para el país; todo lo contrario al presente, que el narrador define como un tiempo ideal, libre de corrupción, de pobreza, de supersticiones, de suciedad, de crímenes y de todo lo negativo que más bien considera que se ubica en la Colonia. Esta construcción del presente es una utopía, una idealización exacerbada de valores y condiciones políticas

estimuladas por la ideología liberal que defiende el narrador y que representa el ángulo opuesto, aunque igual de desmedido en sus caracteres positivos, a la Colonia.

La percepción del narrador es una construcción planeada, tanto para un lector que vive dentro de la obra como para el lector-receptor social que se encuentra fuera del discurso, el que recibirá el periódico y leerá la novela; por tanto, este ejercicio consciente respecto a estos elementos hace que el trabajo del narrador y la construcción de un lector sean, en el interior de la obra, dos elementos de su composición, sin olvidar, al mismo tiempo, que en este proceso se contempla también la recepción del texto.

La mirada con que se construye el relato está determinada por la inclinación ideológica y moral del narrador. No puede soslayarse el hecho de que el narrador visualiza el mundo colonial como un periodo casi de barbarie política, acorde en muchos sentidos a lo que desde el liberalismo se pensaba de la Colonia. Mantener una visión crítica y de descrédito es sólo uno de los elementos que se movilizan en el texto y que pueden entenderse como el perfil de la ideología liberal del narrador. Esta es la razón, también, por la que se deja de lado una descripción objetiva y minuciosa de las circunstancias del sistema político imperante en el virreinato novohispano. En su lugar se colocan sólo adjetivos peyorativos, descripciones terroríficas y de tintes fantasmagóricos que remiten no a una representación puntual de la época sino a una visión simplista y maniquea, que salvo en sus indicios de revolución independista por parte de los negros y de algunos episodios de redención política y de justicia del marqués de Gelves, todo el resto de las anécdotas más bien quieren conservar la idea de la Colonia como una etapa clausurada y sin beneficio histórico-político para la conformación de la nación liberal y moderna (salvo, claro, el de ser una enseñanza de los errores del pasado que no se deben repetir), que el narrador



defiende como su presente, ese tiempo hipotético desde el que está narrando. Para hacer más efectiva la defensa de su presente, el narrador construye un tiempo utópico, que para él representa todo lo bueno en términos políticos, y que inicia con el establecimiento de una república liberal como lo más conveniente para el país; esta es la idea que el texto quiere dejar como lección. Sin embargo, esta construcción es utópica porque, al igual que cuando desacreditaba todo lo relativo a la época novohispana, en lo que concierne a su presente todo está idealizado y puesto en términos positivos y encomiables, ya que también son una hiperbolización de un ideal político.

A partir de este enfoque negativo de la época colonial, el narrador divide el mundo narrado, principalmente, en opuestos ideológicos, físicos y morales. De inicio, él percibe la época novohispana como una etapa superada que ya no tiene relación con el momento reciente de la enunciación, lo que explica el deíctico temporal con que inicia la novela, con el cual se indica desde el principio la separación de épocas y la diferencia como rasgo determinante. Por eso, también, se expone en sentido despectivo que la Colonia no es ni la “sombra” del presente, sobre todo en cuanto a su vida social y política; desde este momento, el narrador plantea, en oposición al pasado colonial, un presente utópico en el que todo parece funcionar apropiadamente. Desde la mirada del narrador, lo acontecido en el siglo XVII estaba determinado por la corrupción, la ambición, la ignorancia, el despotismo, el fanatismo y la injusticia, esa es su explicación para los atropellos y los daños causados a los protagonistas. Por ejemplo, el fanatismo religioso, que según el narrador: “era en aquellos tiempos el terrible contagio de todas las almas” (p. 39, t. 1). Por esta razón, no aprueba, ni defiende o justifica nada concerniente a ese periodo, salvo a los personajes o acontecimientos sociales que simbolizan una forma de libertad o de justicia.

Por tanto, la mirada desde la cual se narra la historia de Blanca y sus coetáneos está determinada por la comparación: se defiende un tiempo moderno, es decir, el progreso y la modernidad tecnológica, política y cultural, en contra de un mundo arcaico, oscurecido y corrupto. Esta mirada, en efecto, está planteada ideológicamente, pues estos dos mundos representan: el primero, el mundo liberal; el segundo, el conservador. Esta manera de observar el pasado es acorde a la perspectiva historicista que tiene *Monja y casada* como trasfondo. En la novela se elabora una forma “novelesca” de interpretar el pasado y de otorgarle sentido, pero que mantiene como cimiento el concepto de que la historia de México es un proceso evolutivo, en el que la Colonia se ubica como uno de sus períodos. Ortiz Monasterio explica que “esta idea de la historia como proceso de etapas sucesivas, cada una de ellas con una visión del mundo y reglas propias, es uno de los puntales de la escuela historicista alemana del siglo XIX [...]”,<sup>23</sup> pese a esta útil enseñanza, el mismo investigador reconoce que “Riva Palacio tomó esta idea historicista del acontecer de las novelas históricas del siglo XIX”.<sup>24</sup> Lo más seguro es que esta idea de la historia progresiva provenga de la lectura de las novelas históricas de su siglo, muy probablemente de Walter Scott, el más querido y leído por los mexicanos. *Ivanhoe* (1820) de Scott es una novela histórica que relata la conquista normanda, en ella se elaboran rasgos del mestizaje y la rebelión popular, claroscuros y comparación de épocas, lo mismo que en Riva Palacio. Hay en ambos escritores, por lo tanto, factores historicistas muy cercanos que un estudio detallado podría justificar con un análisis más puntual de ambos textos.

---

<sup>23</sup> J. Ortiz Monasterio, “Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio. Un caso para evaluar la aportación de la novela histórica como método de conocimiento”, *Historias*, núm. 69, 2008, p. 61.

<sup>24</sup> *Idem*. Me parece revelador que el crítico defienda el valor de las novelas históricas como método y enseñanza de conocimiento histórico, porque hasta hace muy poco él fue el principal defensor de que la tendencia historicista de Riva Palacio le venía de su oficio de historiador y no de su profesión de novelista.

## 2.2. LAS DOS FACETAS DEL NARRADOR DE *MONJA Y CASADA*, *VIRGEN Y MÁRTIR*

El reconocimiento de las particularidades de la nación y la función de la novela histórica condicionaban la reelaboración del pasado colonial, pero en la obra de Riva Palacio se acompañaban además de una novedosa estructura narrativa. Estas características están conscientemente elaboradas por el narrador de *Monja y casada* mediante dos estrategias: la defensa del narrador historiador y la naturaleza histórica del discurso.

Para lograr mayor eficacia narrativa, Riva Palacio elaboró en *Monja y casada* un narrador compuesto de dos facetas, de dos caras. La primera tiene que ver con el narrador que cuenta una historia ficticia. Este narrador toma el lugar del que relata una historia de aventuras folletinescas de capa y espada al estilo Dumas, en un tono grandilocuente, con dejos de misterios en sus descripciones, ágil en hilar anécdotas y en cerrar tramas. Pongo un ejemplo:

Los embozados rodearon a Martín con los estoques en las manos; pero el bachiller era hombre que lo entendía [*sic*] en esto del manejo de las armas. Cubierta su espalda por el muro y procurando no separarse de allí, el bachiller tenía a sus enemigos a raya, y su espada, como una víbora flexible y ligera, y sus movimientos rápidos pero estudiados, abatían los estoques de sus contrarios, aprovechando los momentos para tirarles algunas puntas, y más de una vez creyó Martín sentir que algo más que el aire detenía los golpes de su espada (p. 18, t. 1).

Con esta misma faceta del narrador se describen la vida y los conflictos amorosos de Blanca, su belleza, sus penas, su familia y los malos tratos que recibe de su hermano Pedro.

El narrador se coloca desde la perspectiva del novelista romántico; por ello, sus descripciones son exacerbadas e incluso apasionadas para dar la impresión al lector, a quien incluso se dirige directamente, de mayor intensidad emocional:

Si amáis a una mujer con todo el fuego de vuestro corazón, procurad describírsela a un amigo, y os desafío a que quedéis contentos de esa descripción y a que no os parezca el retrato pálido y triste.

De doña Blanca casi no podía decirse cómo vestía, porque las mujeres que impresionan parece que van cubiertas con un velo de nubes, y ante una belleza semejante no se piensa en detalles; deslumbra, ciega, preocupa (p. 45, t. 1).

Al lado de este narrador de aventuras increíbles, de personajes y sucesos, planteados desde la retórica melodramática, se sitúa el narrador que describe la historia real de la Colonia. Su lugar ya no es el del narrador de fábulas ficticias, sino el del narrador que tiene un discurso más grave, con exactitud histórica y seriedad, en un tono completamente diferente al empleado en las escenas amorosas o de misterios. Pongo un ejemplo:

Durante el primer siglo de la dominación española en la Nueva España, los conquistadores, temerosos siempre de una sublevación, daban a todos sus edificios, principalmente a los que se fabricaban fuera de México, todo el carácter de una fortaleza coronada de almenas, y disponiendo sus ventanas más bien de una manera a propósito para hacer fuego desde ellas que para iluminar el interior. De aquí ese aspecto de castillos feudales que tienen la mayor parte de las antiguas iglesias (p. 270, t. 1).

Este tipo de descripciones se intercalan en la narración de amores y aventuras, de modo que resultan poco pesadas para el lector, a pesar de que son excursos históricos planteados en un tono reflexivo. La razón se debe a que están perfectamente colocados en lugares convenientes, cuando los necesita la descripción de una casa, una calle o una iglesia. Lo mismo sucede cuando se habla de la Inquisición. Las descripciones sobre ésta son más enfáticas, lo que se pretende con este exceso en la descripción, sobre todo de lo negativo, es descalificar a la Iglesia –como cuando habla de la prisión de Blanca, donde el narrador declara conmovido “no sería posible describir con exactitud aquel antro de la crueldad humana” (p. 179, t. 2) –. En oposición a este tipo de descripciones hiperbólicas, el narrador con la voz del historiador prudente e informado, que compara épocas, extrae juicios históricos y registra datos puntuales acerca del funcionamiento de la Iglesia, explica:

La Inquisición tenía un modo de sustanciar los juicios tan enteramente contrario al de los tiempos modernos, que en vano, por lo que vemos ahora, quisiéramos juzgar de lo que pasaba entonces. A los cómplices de un mismo delito se les juzgaba separadamente, de tal manera que cada uno de ellos tenía su causa principal; se procedía contra un hombre con cualquier denuncia, aun cuando ésta fuese hecha en un anónimo. El acusado ni conocía a sus acusadores, ni a los testigos que deponían contra él, ni tenía la libertad de la defensa, si negaba; la cuestión del tormento le haría confesar, a no ser que prefiriese morir en la tortura, porque, a pesar de que todos los autores que servían de norma en sus juicios a los inquisidores, opinaban que el que resistía la prueba del tormento sin confesar debía ser absuelto, no por eso se lleva esto a efecto, sino que, acumulándose una a otra tortura, llegaba al fin el momento en que o la víctima expiraba por la fuerza de los dolores o, incapaz ya de resistir, confesaba prefiriendo consumirse en la hoguera a seguir sosteniendo aquellos bárbaros combates entre el dolor y la conciencia (p. 222, t. 2).

Las dos facetas del narrador, en las que hay una oscilación de tonos, descripciones, uso de términos, filiación con los personajes, expresiones admirativas o de reproche crítico, exceso o falta de información documentada, están en concordancia con las dos fisonomías genéricas de la novela: su vertiente histórica y su índole folletinesca. Los cambios del narrador forman parte de esta hibridación narrativa en la que coinciden dos géneros novelísticos; era obvio que cada uno de ellos necesitaba una configuración específica del narrador. Por esta razón, en *Monja y casada* hay momentos en los que destaca la aventura amorosa y, en otras, la descripción de las circunstancias políticas. Los cambios tonales del narrador son una estrategia discursiva que permite reforzar la verosimilitud de la representación histórica, sin eliminar su estatuto ficcional, porque para eso funcionaba el narrador melodramático y fabulador. De alguna manera, con este empalme de voces del narrador se va filtrando una perspectiva que indica que no todo lo contado es ficticio, sino que muchos elementos son el producto del conocimiento extraído del archivo y que, por esa razón, el lector debe tomar como verdaderos muchos hechos y personajes que leía en el texto, en el que, al mismo tiempo, y tal vez sin darse cuenta, conocía la historia de su país y la historia de Blanca.

### 2.3. EL ARCHIVO DE LA INQUISICIÓN: EL NARRADOR-HISTORIADOR

El narrador marcará desde el principio su autoridad para revelar, mediante la escritura, los hechos de los personajes. Para dar la impresión de que esta instancia narrativa tiene dominio en el texto, fue necesario hacer consciente el manejo de la narración; por eso, el

narrador pone a la vista comentarios e inflexiones metadiscursivas que hacen explícito el hecho de que los personajes se encuentran dentro de una historia novelada: “Comenzaba a amanecer el día 4 de julio de 1615 y todos los vecinos de la gran casa, en que han tenido lugar en *las primeras escenas de esta historia*, se despertaban espantados por un ruido inmenso y desacostumbrado” (p. 29, t. 1, el subrayado es mío). También hay comentarios que apuntan al transcurso del relato: “En este estado iban las cosas en el punto en que volvemos a tomar el hilo de nuestra historia” (p. 134, t. 1); y algunos otros que indican que el narrador controla a los personajes, concebidos como ficticios: “Los dos jóvenes estaban como les hemos descrito, sentados amorosamente el uno al lado del otro” (p. 230, t. 1). La conciencia narrativa también se muestra en los subtítulos que encabezan cada apartado, los cuales van perfilando la ficcionalidad de la historia; por ejemplo, “De lo que había acontecido en la Nueva España desde el día que dejamos esta historia hasta el día en que volvemos a tomarla” (capítulo primero del libro tercero). En ocasiones, incluso, el narrador menciona que está contando una historia relatada en fragmentos: “La noche siguiente a los acontecimientos que referimos en el capítulo anterior” (p. 292, t. 1).

El estatuto de autoridad narrativa está establecido por el propio narrador, que se presenta a sí mismo como cronista e historiador. La continua repetición de que lo narrado es una historia “verdadera” tiene la función de autorizar su discurso para otorgarle mayor credibilidad. Por esta misma razón, el narrador omnisciente se presenta como el ente todopoderoso que tiene conocimiento exacto de los eventos contados en el texto.

*Monja y casada* es una novela transmitida por un narrador que domina tanto el pasado y el futuro del tiempo-espacio de la historia narrada como a los personajes que habitan en él. Esta instancia narrativa es un recurso singular del género de la novela

histórica que indica, primero, que la narración es producto, al menos, de la coexistencia de dos discursos, la Historia y la novela; y, segundo, que esta instancia narrativa, que reconoce esta imbricación discursiva, se postula a sí misma como la autoridad del relato.

*Monja y casada* es una novela histórica heredera de la tradición europea. Sigue en sus preceptos, los textos de Walter Scott, Victor Hugo, Dumas, entre otros. Por ello, su propuesta responde, en principio, a una necesidad de índole política. Mediante los discursos novelísticos, los escritores creían contribuir a la fundación de los mitos nacionales, a la explicación y refuncionalización de las creencias y los valores socioculturales del país, así como ayudar a la institucionalización de una tendencia ideológica que podía traer en sí misma el reconocimiento de la identidad nacional. Vicente Riva Palacio, atento a estos preceptos de la creación literaria, que conjuntamente se consideraba histórica, escribió sus novelas con la creencia de que mientras escribía una novela estaba también dándole forma literaria a la Historia. Esta es una de las razones que permite explicar la singularidad del tipo de novela histórica que es *Monja y casada*.

De inicio, los protagonistas no son personajes históricos reconocidos por la Historia oficial, sino sujetos representativos de las diferentes capas sociales, entre ellas la clase aristocrática de la sociedad novohispana, el clero, los esclavos negros, los indios y los mestizos. Estos personajes están compuestos, por un lado, de elementos ficcionales y, por otro, de datos históricos reales, que presuntamente Riva Palacio extrajo de los documentos inquisitoriales y de algunos libros de Historia, como él mismo lo afirma en la presentación que hace de su novela en una carta escrita a su editor Manuel C. De Villegas. Escribe Riva Palacio a su amigo: “Los personajes y los episodios son históricos, y he logrado encontrar preciosos datos en la gran oscuridad que envuelve la historia de las costumbres de la época



a que se refiere”.<sup>25</sup> Este es el caso de Blanca, mujer aristocrática que se convierte en monja y cuyo edicto inquisitorial el mismo Riva Palacio cita en la novela.<sup>26</sup> Martín Garatuza es otro personaje construido con este mismo sentido. Oficialmente, el personaje sí figuró en la vida social del México colonial, pero en circunstancias y fechas muy alejadas de las que Riva Palacio le otorga en el texto. Algunos estudiosos, como Antonio Castro Leal, se han cuestionado la intención de este desfase temporal. Indica el crítico:

¿Hasta qué punto una novela histórica debe respetar la exactitud de la Historia? Siendo la novela una obra de ficción no hay duda que el artista puede permitirse ciertas libertades, variar algunos detalles y perspectivas de la Historia para dar a su narración mayor vigor y luces más impresionantes. Pongamos solo un ejemplo. Son reales tanto Martín Garatuza como el pleito para impedir que el Convento de Santa Teresa se construyera en el solar de ciertas propiedades que para ello habían sido legadas. Pero en 1615, cuando comienza la narración, el pleito tocaba ya a su fin y Martín Garatuza sólo tenía catorce años. ¿Podemos condenar por esto una novela cuyo propósito es recrear el ambiente de una época para escenario de personajes que –aunque lleven nombres que ocurrieron en la historia– son en realidad creaciones del autor?<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Esta carta aparece en la primera edición de *Monja y casada*, fechada en 1868.

<sup>26</sup> José Ortiz Monasterio apunta que existe un proceso inquisitorial contra una monja que contrajo matrimonio. Esta fuente heurística es de donde el crítico considera que Riva Palacio extrajo la idea para construir su personaje (*Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, Instituto Mora, México, 1993, p. 213).

<sup>27</sup> Antonio Castro Leal, “Prólogo” a *Monja y casada, virgen y mártir*, en *La novela del México colonial*, Aguilar, México, 1964, t. 2, p. 354.

En la novela, sin embargo, hay personajes, como el marqués de Gelves y el arzobispo Juan Pérez de la Cerna,<sup>28</sup> que sí pertenecen a la historia política de la época novohispana –y que conservan tal cual su nombre real, no como antes ha explicado Castro Leal sobre la adquisición falsa de nombres– lo mismo que sus conflictos; por ejemplo, el Tumulto de 1624 y el levantamiento de la Iglesia contra el virrey. Al respecto Ortiz Monasterio considera que “el relato del tumulto de 1624 también está apegado en gran medida a los sucesos que conoce la historia. Incluso los principales personajes son los mismos. Por ejemplo, don Melchor Pérez de Varais (o Varáez)”.<sup>29</sup> Los amores de este personaje con Luisa son falsos, pero sus acciones políticas sí concuerdan con lo que ha sido registrado por los historiadores. La novela, por tanto, es histórica porque reelabora mediante la escritura personajes históricos, y porque relata, en forma melodramática, los tumultos y conflictos políticos que vivieron; pero es ficcional porque en su mayoría los personajes son inventados. Incluso algunos personajes que sí tienen algún atributo histórico también se componen de rasgos ficticios, como el antes mencionado.

En efecto, los asuntos y personajes históricos están rodeados de aventuras, folletinescas y extraordinarias, en una alternancia que permite explicar que lo histórico aparece disfrazado de ficción y la ficción tratada con la seriedad de lo histórico. En su afán educativo y político, Riva Palacio intentó redactar la Historia de forma atractiva para los lectores que leían la novela de folletín con la esperanza de entretenerse. Por esta razón, el

---

<sup>28</sup> C. Díaz y de Ovando señala que Riva Palacio se basó en la *Crónica de los carmelitas, y corregidas algunas fechas y añadidas algunas circunstancias tomadas del Paraíso Occidental de D. Carlos Sigüenza y Góngora*, copiadas literalmente en el *Diccionario de Historia y Geografía* (1853) para relatar los eventos relacionados con el arzobispo Juan Pérez de la Cerna y la fundación del convento de Santa Teresa (“La novela histórica”..., p. 183).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 214.

autor procuró que las intrigas y los episodios melodramáticos de amor y dolor no sólo fueran un pasatiempo, sino que tuvieran un trasfondo histórico, con descripciones precisas y con sucesos auténticos del periodo colonial para que así, frente a la verosimilitud y exactitud, se presentara la aventura y el melodrama sentimental, que funcionaban como el gancho para atrapar lectores.

Como reconstrucción del pasado colonial, *Monja y casada* es presentada como novela histórica, asumida y entendida así por el narrador, quien considera que ofrece una historia novelada fielmente y con todo el apego a la verdad, de acuerdo con su percepción de los disturbios ocasionados por el tumulto de 1624, y según su opinión de la intervención de la Inquisición en la vida social del siglo XVII. Esto se explica porque más que verosimilitud, el narrador quiere exactitud histórica, y esa es la intención que lo lleva no sólo a utilizar documentos y archivos, tal como lo haría un historiador, sino a defender su narración como si se tratara de un documento histórico. Por eso, él mismo se autodenomina narrador-historiador: más que la credibilidad de lo contado, lo que él ha puesto en juego es la “verdad histórica”, o por lo menos así parece entender esta dinámica narrativa. Por ello, siempre que se detiene en la exactitud y la verdad del texto, el narrador es muy cuidadoso de exponer o justificar su uso y su intención. Por ejemplo, después de transcribir unas fórmulas para invocar al Diablo, explica: “Ni una sola sílaba hemos querido borrar de las fórmulas, ni de la intrincada clavícula de Salomón, para dar una completa idea de los conjuros y de los pactos” (p. 40, t. 2). Este tipo de aclaraciones del narrador pretenden enfatizar su exactitud, así como resaltar su objetividad en el uso de la información. Esta

defensa responde a lo que Aínsa describe como un efecto del discurso; así lo explica el crítico: “La verdad es un efecto de sentido que se construye en el interior del texto”.<sup>30</sup>

El modelo narrativo de Vicente Riva Palacio, la novela histórica,<sup>31</sup> para manifestar una inclinación y valoración del mundo narrativo, necesitaba de una construcción específica del narrador y de las relaciones que éste establece con el tiempo-espacio del enunciado. Este narrador requería entablar una relación causal entre el pasado que narraba y su presente, es decir, buscaba crear una conexión entre ese pasado del tiempo-espacio del enunciado y el presente de la enunciación. En este establecimiento de distintos periodos temporales, el narrador se presentaba como un intermediario, o más bien, como un intérprete de las causas y efectos que resultaban de este vínculo. En muchas ocasiones, por ejemplo, el narrador explica que las costumbres, las leyes o los usos lingüísticos, que ya no existían como tal en su época, es decir el siglo XIX, eran diferentes en la época novohispana y lo hace para aclarar al lector que aunque él reconoce que lo que importa es la explicación de la circunstancias, aunque no está de más una pequeña aclaración cuando sea pertinente. Pongo solo un ejemplo de este caso: “El marqués aborrecía a los fuertes que humillaban a los débiles, a los ricos que oprimían a los pobres y a los sabios que explotaban (aunque entonces no se usaba la palabra) a los ignorantes” (p. 63, t. 2).

De cierta manera, la función que asumía como narrador historiador era transmitir ese mundo al receptor, desde un replanteamiento de la historia, y a partir de su análisis y

---

<sup>30</sup> Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, El otro, el mismo, Mérida, Ven., 2003, p. 66.

<sup>31</sup> En el capítulo anterior analicé los elementos de construcción del modelo de folletín de *Monja y casada*, aquí sólo consideraré los relativos a la novela histórica. Presento esta división, porque considero que la novela de Vicente Riva Palacio destaca por su heterogeneidad discursiva, de ahí que la imbricación de discursos y de estrategias narrativas provenientes de distintas disciplinas o, incluso, de distintas realizaciones del género novelístico, permitan observar la riqueza que el texto tiene en su construcción y, también, en su formulación histórico-literaria.

reflexión obtener los elementos del pasado que incidieran directamente en el presente de la nación. La concepción que se extraía de este proceso de comprensión del pasado era que la Historia tenía un carácter evolutivo, pues el pasado se percibía y explicaba como un antecedente del acontecer nacional inmediato al autor, el cual podía juzgar que su momento representaba un periodo de superación respecto al pasado del que provenía. Por esta razón, la novela se inicia con una aclaración en la que se denuncia que todos los años de la Colonia no son la “sombra” del presente y el narrador lo sugiere en este sentido de superación y de mejoramiento de la nación.

El narrador de *Monja y casada* se presenta como investigador, pues él mismo admite que tiene documentos que comprueban la legitimidad de la historia narrada. Su carácter de investigador se refuerza con la idea de que él es un historiador de la Colonia; por ello, posee y estudia documentos referentes a esa época; de ahí que en repetidas ocasiones diga: “documentos irreprochables tenemos” (p. 223, t. 2). Esta es también la razón por la que insiste en subrayar que todas las aventuras narradas tienen un documento que las garantiza. El narrador de *Monja y casada* manifiesta una conciencia explícita del trabajo historiográfico, semejante en muchos sentidos a lo que Michel de Certeau describe como la relación del historiador con el discurso histórico: “No sólo precisa el lugar desde donde habla, sino los movimientos que ha hecho, o el trabajo que ha realizado en su metodología y en su problemática”.<sup>32</sup> Esta autoconciencia de la labor histórica, que de alguna manera guía las funciones y comentarios del narrador, se aprecia en *Monja y casada* cuando éste registra los documentos de los que obtiene sus datos. Por ejemplo, cuando

---

<sup>32</sup>Michel de Certeau, *La escritura de la Historia*, trad. Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México, 2010, p. 54.

menciona los elixires que las brujas utilizaban para sus brebajes: “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” (p. 224, t. 1).<sup>33</sup> Con este tipo de comentarios, el narrador exhibe sus dotes de investigador.

El narrador subraya que él conoce los documentos acerca de ese periodo y también afirma que su intención es describir y explicar la época colonial de la misma manera que los cronistas e historiadores. Expone: “Terminada la ceremonia que hemos procurado pintar con la misma sencillez que refieren los antiguos escritores (por no faltar a la verdad histórica)” (p. 261, t. 1). Este comentario demuestra que el narrador conoce los métodos historiográficos y que ha consultado, y ha tratado de imitar incluso, las obras de estos “antiguos escritores”. Las crónicas de Indias, apunta González Echevarría, estaban influidas por la retórica legal, también los textos tempranos de Historia asumían esta influencia;<sup>34</sup> por esta razón, es comprensible que el narrador de *Monja y casada*, imitando estos textos, también estuviera impregnado de esa misma retórica, que le asignaba reglas de composición que lo impulsaban a destacar la legalidad del discurso. Más adelante, el narrador vuelve a afirmar: “En aquellos tiempos el lujo de los vestidos, en los carruajes y en las casas era tal, que a decir de los historiadores y viajeros que concurrieron a México en aquella época, no había ciudad que no pudiera envidiar en esto a la naciente capital de la

---

<sup>33</sup> Dada la insistencia de Riva Palacio por mencionar a los cronistas, es probable que uno de ellos fuera Bernal Díaz del Castillo, específicamente con su libro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y que por eso el narrador insista tanto en señalar “la verdadera historia” que leyó en esos documentos que él estudia; con esta frase se puede conectar la novela histórica de Riva Palacio con el modelo cronístico del que extrajo información y que al parecer pudo haber sido la obra de Bernal Díaz del Castillo, pues Riva Palacio marca muy puntualmente el carácter de “verdadero” que defiende el cronista en su relato de los acontecimientos del pasado, ubicado en la época de la conquista de Tenochtitlán, antecedente histórico del tema de su novela que es la Colonia.

<sup>34</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 41.

Nueva España” (pp. 325-326, t. 1). González Echevarría explica también que una de las influencias narrativas de más importancia para la literatura decimonónica provenía de los libros de viajes o de los diarios de investigación; el crítico apunta que: “En el siglo XIX el modelo del discurso fue el de la ciencia, específicamente el de los numerosos viajeros científicos que cartografiaron el Nuevo Mundo, siendo el principal de ellos Alejandro de Humboldt”.<sup>35</sup> La mención de Riva Palacio sobre los viajeros que visitaron la ciudad de México en el siglo XVII remite a un discurso no propiamente literario (entre ellos destacan los libros de Historia), o también a los de carácter científico, entendidos como libros con autoridad probada e indiscutible, que funcionan en *Monja y casada* como recursos para la legitimidad, tanto del narrador como del discurso. La legitimidad se adquiere imitando –y transcribiendo, como en el caso del edicto– los textos que constituyen el Archivo que posee el narrador, sin importar si la trama principal es ficticia (aunque en *Monja y casada* algunas anécdotas y personajes provienen de los documentos del Archivo Inquisitorial).

La referencia a estos documentos estudiados por el narrador forma parte, también, de una estrategia común entre los narradores de novela histórica, quienes afirmaban haber encontrado documentos relativos al tiempo narrado en sus textos. Por tanto, este elemento es un indicio de la vigencia de la tradición cronística y documental de la novela histórica, subyacente todavía en la novela histórica mexicana del siglo XIX y, al mismo tiempo, también es un elemento de la configuración del narrador-historiador.

Estas continuas menciones a los “cronistas” e “historiadores” de la época apuntan al recurso del “manuscrito hallado” de la novela histórica; sin embargo, este elemento que remite a una estrategia literaria, y que en un principio parecía ser sólo un recurso de

---

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 11.

verosimilitud, se convierte en una técnica historiográfica desarrollada en *Monja y casada*, es decir, pasa de ser una simple estrategia literaria a ser una cuestión fehaciente. Esto se puede constatar por el hecho de que el edicto inquisitorial que se introduce en la novela es original, ya que fue extraído de los procesos judiciales de la Inquisición.<sup>36</sup>

A su vez, estas menciones a otros escritores reafirman la idea de que dentro del texto el narrador establece una intertextualidad discursiva, es decir, que se entabla un diálogo con la tradición cronística e historiográfica que se desarrolla mediante la construcción y reproducción de los documentos que el narrador de *Monja y casada* encontró y estudió. La intertextualidad, que yo explico en esta novela como un apoyo de la autoridad, se manifiesta cuando el narrador remite al archivo que da sustento histórico a su verdad de la Colonia. El archivo construido ficcionalmente dentro del texto es un indicio no literario que contiene *Monja y casada*. El uso de este elemento de tipo archivístico fue señalado por González Echevarría como uno de los componentes de la novela moderna, especialmente de la histórica, en la que el Archivo, en cuanto recurso de escritura, es “el depósito legal de conocimiento y poder del que surge”.<sup>37</sup>

El archivo que se construye en *Monja y casada* se compone de textos judiciales del Santo Oficio y también de algunos otros documentos, tales como el edicto inquisitorial que se reproduce completo dentro del texto y en el cual se exhorta a la población a denunciar a Sor Blanca del Corazón de Jesús, en caso de saber su ubicación o escondite, ya que en ese momento ella se encontraba prófuga de la Inquisición (cap. 12, libro tercero, t. 2); las cartas, donde se describen pócimas y brebajes, que podían servir para conseguir el amor

---

<sup>36</sup> Esta afirmación también la sostiene José Ortiz Monasterio en toda su crítica sobre Vicente Riva Palacio; por ejemplo, en su libro más conocido *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*.

<sup>37</sup> R. González Echevarría, *op. cit.*, p. 38.



del ser amado o para trastornar mentalmente a los enemigos (cap. 3, libro segundo, t. 1); la alusión a los nahuales y las brujas con sus respectivas medicinas elaboradas con hierbas y animales muertos (cap. 8, libro segundo, t. 1), así como la transcripción fiel de unas fórmulas químicas escritas por algún alquimista que buscaba poseer poderes mágicos para obtener con este procedimiento contacto con el diablo (cap. 4, libro tercero, t. 2). Los documentos historiográficos o cronísticos de donde se obtuvieron fechas, datos y personajes históricos no pertenecen propiamente al archivo inquisitorial, pero sí forman parte de la intertextualidad que se elabora en la novela, pues también están funcionando como parte de la construcción de la legitimidad discursiva y narrativa del texto.

Este recurso, que yo explico como un mecanismo de intertextualidad, es una más de las estrategias utilizadas por el narrador para garantizar su autoridad, ya que con su empleo se comprueba que dentro del discurso él es la única instancia narrativa dotada de certificación histórica con la capacidad apropiada para relatar los acontecimientos del pasado y, de alguna manera, para interpretarlos de acuerdo con su dominio de la tradición historiográfica que, también, es una construcción ficticia que aquí cumple la función de las autoridades. Cuando el narrador apela a las crónicas de Indias o a los documentos históricos, en realidad, está dirigiendo su discurso a la ley, es decir, a la legitimidad de la Historia. Por ello, los documentos que se copian en la novela provienen del archivo o de los libros de Historia y, por esa razón, se conciben como portadores de verdad y de autenticidad. En efecto, con este apoyo documental se destaca el origen fidedigno de la anécdota narrada, lo que ayuda a respaldar el concepto de exactitud y verdad histórica que tanto defiende el narrador y que el mismo concepto de Archivo trae consigo. Este trabajo de concebir ficcionalmente un archivo oficial, convirtió a la novela en objeto de estudio

historiográfico (incluso por el mismo narrador), transformando con este proceso la concepción de ficción novelística.

### 3. LA NATURALEZA HISTÓRICO-FICTICIA DEL DISCURSO NARRATIVO

La insistencia del narrador en subrayar la verosimilitud y la autenticidad histórica de la novela tiene que ver, al mismo tiempo, con la naturaleza del discurso; muchas marcas formales la definen como: “Crónica”, “testimonio”, “historia verdadera”. De tal modo que mientras el narrador se identifica como historiador, también describe su discurso como verdadero, como netamente histórico. Esta concepción fidedigna del carácter histórico del discurso le permite al narrador hacer más incuestionable su defensa como un testimonio legítimo en favor de la política liberal, opuesta al conservadurismo, ejemplificado ficticiamente en la novela por la política novohispana y la Inquisición. La demanda más directa sobre ambos aspectos es la siguiente: “Si alguien levantase la voz negando los hechos que referimos y defendiendo al Tribunal de la Inquisición, documentos irreprochables tenemos para confundirles” (p. 223, t. 2). La sugerida ficcionalización de Riva Palacio, enmascarado en el narrador omnisciente, se confirma con esta breve frase, pues era por todos sabido<sup>38</sup> que el general tenía en su poder los documentos inquisitoriales que el presidente Benito Juárez le dejó en resguardo durante la Intervención Francesa. Los mismos intelectuales lo sabían muy bien. Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos*,

---

<sup>38</sup> Se sabe, incluso, que con el apoyo de estos documentos, mucho después Vicente Riva Palacio redactó el tomo II de *México a través de los siglos* relativo a la época colonial, y que fueron también estos archivos los que luego se compilaron en *El libro rojo*, que Riva Palacio y otros intelectuales mexicanos trabajaron y reunieron, convirtiendo este compendio en una de las más célebres antologías sobre la Inquisición novohispana.

por ejemplo, escribe: “Alguien me ha asegurado, y yo no tengo datos para afirmarlo, que el señor licenciado don Vicente Riva Palacio ha hecho estudios y posee documentos preciosos de la ex Inquisición”.<sup>39</sup> Con mucha mayor seguridad afirma Altamirano acerca de estos documentos: “Riva Palacio publica ya otra novela histórica que también analizaremos después, intitulada: *Monja y casada, virgen y mártir*, cuyo argumento está sacado de los archivos de la Inquisición de México”.<sup>40</sup> Por tanto, cuando este narrador afirma tener documentos “irreprochables” se confirma que éste es una ficcionalización del autor real, Riva Palacio, y que por los comentarios de Prieto y Altamirano es muy probable que así haya sido entendido por sus contemporáneos.

La concepción de que el discurso novelesco es homónimo al discurso histórico incide en la poética de *Monja y casada*, pues permite al narrador presentar una configuración muy particular de sí mismo: se concibe como el historiador que estudia y reúne datos exactos sobre la época narrada en la novela, obtenidos por él mismo del archivo auténtico de la Inquisición novohispana, reafirmando con esto su dominio narrativo, que se comprueba con el apoyo de las autoridades y con su posesión de los documentos, que reales o ficticios, cumplen la misma función dentro del relato: demostrar la autenticidad de la historia narrada y presentar la prueba documental sobre esa verdad que se defiende. Esta homogeneización de discursos permite, además, explicar la conexión entre narrador y autor. Para el escritor decimonónico la distancia que la ficción demanda respecto a la realidad no tenía el mismo nivel de restricción que tiene en las novelas de los siglos XX y XXI, en las

---

<sup>39</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 449.

<sup>40</sup> I. M. Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. y pról. José Luis Martínez, Porrúa, México, 2002, t. 1., p. 64.

que hay una separación mucho más categórica entre el discurso histórico y su ficcionalización en el relato novelístico. Para los escritores mexicanos del siglo XIX era muy distinto, ya que para ellos la novela histórica era verdadera y el narrador era el autor.

En *Monja y casada* coexisten la historia y la novela. En el texto no sólo se privilegia la historicidad y las particularidades de la época que se quiere retratar, sino que también el autor tuvo mucho cuidado en la construcción ficcional del discurso. Riva Palacio nutrió la ficción de una historia social y política que él conocía perfectamente, en tanto era poseedor de los archivos de la Inquisición. Estos archivos fueron la base histórica en que apoyó la caracterización de los personajes, así como sus aventuras. El ejercicio que llevó a cabo Riva Palacio se propone, por un lado, ofrecer una interpretación discursiva de la historia al presentarla en una forma literaria y, por otro lado, fortalecer la literatura con un ideal histórico. Fue un fin doble, complementario e inseparable, dado que “hacer historia”, retomando la propuesta teórica de Michel de Certeau, tenía para los escritores del siglo XIX, entre ellos Riva Palacio, su correspondencia con “hacer novela”, porque además para los novelistas del siglo XIX la novela formaba parte de la enseñanza histórica y, por ende, de la escritura de la Historia. El mismo Ignacio Manuel Altamirano concebía la novela como una forma del discurso histórico: “Algunos opinan que esta manera de escribir la historia la desnaturaliza, y corrompe las fuentes de la verdad. Nosotros respondemos que no hay forma histórica que no ofrezca ese peligro cuando el escritor carece de criterio, o cuando el interés de un partido se apodera de tal recurso para hacer triunfar sus ideas”.<sup>41</sup> Lo que defendía Altamirano, lo mismo que todos sus coetáneos, era que la novela podía ser tan histórica como el propio discurso historiográfico, para él eran escrituras distintas, pero no

---

<sup>41</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 30.

antagónicas, pues la Historia, sigue explicando Altamirano: “Engalanada con los atavíos de la leyenda se la hace aprender al pueblo, que saca de ella provechosas lecciones,<sup>42</sup> o sea que la Historia se “engalana” con la ficción. Por eso, Altamirano concluye que este conflicto no es la principal dificultad entre los géneros, puesto que: “La novela no es la que trae en sí este inconveniente, sino la intención o la capacidad del escritor”.<sup>43</sup>

Esta interacción o entrecruzamiento de Historia y literatura implica el reconocimiento de la funcionalidad del lenguaje y de las disciplinas. Conviene preguntarse en el caso de Riva Palacio y de la novela que aquí estudio, cuál de ambas formas discursivas se subordina en favor de la otra; en algunos pasajes se defiende la verdad histórica y la exactitud historiográfica, pero más adelante el narrador parece opinar lo contrario: “En los límites de una novela no se puede tratar una cuestión de esta clase...” (p. 223, t. 2), declara el narrador en el momento en que está defendiendo más reciamente su visión negativa de la Inquisición. Por esta imposibilidad de concluir su tema, el narrador decide enviar directamente al lector a consultar las fuentes reales, es decir, los autos de fe y los edictos, para que puedan comprobar por ellos mismos la precisión de su descripción. Este tipo de discusión pone de manifiesto que Riva Palacio reconoce, tanto la composición heterogénea de su texto como la dificultad de proyectar un concepto de verdad histórica. En efecto, está consciente de que escribe un discurso dotado de una cualidad ficcional, pero también de una explícita intención histórica, documentada e interpretada, y con un propósito comunicativo específico. En estas dos vertientes, el narrador debe unir lo ficticio y lo histórico, sin faltar a la verdad histórica y sin tener deficiencias en su concretización

---

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Idem.*

ficcional, es decir, retratar con fidelidad y animación las costumbres, ideas y sentimientos de la época, y también embellecer la acción histórica con aventuras folletinescas. Ambos discursos, en fin, coinciden y se entrecruzan muchas veces sin que ninguno de ellos tenga mayor jerarquía que el otro, en un ir y venir que compone la compleja heterogeneidad discursiva de *Monja y casada*.

La interpretación y la reconstrucción del pasado que el narrador realiza en la novela están fuertemente relacionadas con un aspecto en específico: la ideología liberal que tanto defendían los escritores mexicanos del siglo XIX, Vicente Riva Palacio uno de ellos. Sobre esta tendencia entre los intelectuales, señala Bobadilla que “para los liberales, la Historia de México como proceso fundacional y evolutivo de una nación, inicia en 1810, con las luchas de Independencia, que dieron principio a un sistema socio-político, económico y cultural autónomo”.<sup>44</sup> Sin negar el pasado colonial, los escritores liberales consideraron este momento como un periodo de retroceso y oscurantismo, eliminando así su importancia política por considerarla una época de corrupción y atraso. En estos términos aparece delineada la Colonia que se describe en *Monja y casada*. Por tanto, es una perspectiva de índole liberal la que rige la configuración del texto, en el que además se desarrolla la “leyenda negra” sobre la Inquisición. Esta imagen negativa responde a la concepción que el liberalismo tenía de la Colonia, y que David Brading explica como una herencia de la imposición europea que vivió la América hispana:

Y ¿qué era el pasado colonial sino España en América? Absolutista en el gobierno, intolerable en la religión, medieval en la educación, con una sociedad dividida por

---

<sup>44</sup> G. Bobadilla, *Historia y literatura...*, pp. 45-46.

el privilegio y la desigualdad, Nueva España era la personificación de virtualmente todos los males del Antiguo Régimen que habían de ser destruidos si México quería formar parte del siglo XIX.<sup>45</sup>

La reproducción literaria de esta imagen negativa por parte del narrador de *Monja y casada* es un indicio de su postura política y de su perspectiva ideológica, que una vez más coincide con la de su autor, Riva Palacio. El hecho de que en *Monja y casada* se hayan exhibido los excesos de crueldad, poder y riqueza de la Iglesia servía para abogar en pro de un sistema opuesto, el liberal, desde el que se pensaba que “la riqueza del clero es uno de los abusos que urge reprimir, se trata, más que de la riqueza de los individuos, de la de todo un cuerpo que resulta, por lo mismo, mucha [sic] más peligrosa. El peligro es político, por supuesto, pero también económico”.<sup>46</sup> Por lo tanto, lo que se defiende es la desamortización de los bienes del clero, aunque es claro que en *Monja y casada* nunca están expuestos en estos términos, el poder y los beneficios del arzobispo Juan Pérez de la Cerna manifiestan esta crítica política.

#### 4. COMPARACIÓN DE ÉPOCAS: LA RELACIÓN PASADO-PRESENTE

Como he expuesto, *Monja y casada* tiene un narrador omnisciente que domina los dos principales periodos históricos que se manifiestan en la narración. Este tiempo-espacio del discurso está compuesto por un juego de temporalidades en el que se ponen en contraste el pasado y el presente. El pasado se refiere al tiempo-espacio del enunciado, es decir, la época novohispana que se relata en la novela, fechada en 1615, en comparación con el

---

<sup>45</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 2011, p. 107.

<sup>46</sup> J. Covo, *Las ideas de la Reforma...*, p. 207.

presente de la enunciación, que se entiende como el momento en el que el narrador está escribiendo las anécdotas que ocurrieron en ese pasado, es decir, un año indeterminado del siglo XIX (que fue cuando Riva Palacio estaba redactando la novela). Aunque no tenemos la fecha exacta de la enunciación, pues el narrador nunca la menciona explícitamente, se puede deducir que el presente que él refiere se ubica después de que fueron proclamadas las Leyes de Reforma, ya que el mismo narrador las menciona cuando explica: “esos inmensos conventos de frailes y de monjas, que la mano de la Reforma ha convertido ya en habitaciones particulares” (p. 3, t. 1). De modo general, se puede establecer que el presente de la enunciación, que es el tiempo que se confronta con la época colonial, corresponde a la segunda mitad del siglo XIX. Lo que importa destacar es que en la novela se crea un vínculo entre lo contado y el momento en el que es contado, y que este vínculo forma parte de la lectura histórica que se presenta en *Monja y casada*.

La comparación es un recurso de la novela histórica, ya que en ésta mostrar el momento de la enunciación constituía una parte esencial del proyecto narrativo que tenía este género novelístico, planeado de cierta manera para la comprensión de la Historia, sobre todo por su impacto en la política nacional. La adopción de un juicio histórico en la creación literaria respondía a una actitud reflexiva y de análisis del pasado. Esta concepción crítica sirvió a los escritores de novela como un incentivo para introducir en los textos lo que muchos de ellos ya estaban elaborando en el periodismo y la política: la explicación del hombre y la sociedad en el devenir de la historia. Este aspecto, según explica Bobadilla, remite al concepto que se tenía de la Historia en el siglo XIX:



La conciencia y reflexión de un sentido histórico, de los nexos significativos y determinantes que guardan el pasado y el futuro con el presente, son las condiciones necesarias para la formulación y adopción moderna de un concepto de Historia y de cultura, para su comprensión y explicación como hechos y acciones producto de la existencia.<sup>47</sup>

En efecto, la comparación es una estrategia de la novela histórica, uno de sus mecanismos constructivos, que proviene de una concepción Romántica de la Historia, en la que el individuo interviene en el devenir histórico y, por ende, en el trayecto de formación de cada país. En *Monja y casada*, la comparación es recurrente y detallada, la cual se transmite mediante la perspectiva del narrador.

En *Monja y casada*, este cotejo de tiempos es un recurso que sirve para separar la modernidad, según la entiende el narrador, de lo antiguo, que en el texto se representa por todo lo que concierne a la época colonial. Esta separación entre lo antiguo y lo moderno es un eje rector del texto, que se caracteriza por la diferencia entre dos elementos. El concepto de modernidad que se desarrolla en la novela está relacionado con la idea de progreso, que el mismo liberalismo decimonónico defendía en su sistema político. La ideología liberal, que promovía la creación de un nacionalismo, operaba también con una noción de modernidad. Por lo tanto, defender una política liberal, que promovía el nacionalismo significaba, de cierta manera, promover una modernidad también definida en términos de ideología para difundir, al mismo tiempo, el positivismo, debido a que éste “se trata de una

---

<sup>47</sup> G. Bobadilla, *op. cit.*, p. 15.

doctrina filosófica puesta al servicio de un determinado grupo político y social en contra de otros grupos”.<sup>48</sup>

Atento a estos aspectos de su interés político, el narrador plantea en el discurso un concepto de modernidad supeditado a la promoción del nacionalismo liberal, que se construye como soporte de su propuesta novelística. La comparación que se propone en el texto, entendida como un recurso para separar dos elementos, siempre está relacionada con lo moderno o con lo que no coincide con lo moderno, según el propio concepto del narrador, quien también entiende la modernidad como un momento de alejamiento: “tan enteramente contrario al de los tiempos modernos” (p. 222, t. 2); por eso aclara en muchas ocasiones “como nosotros los que nos llamamos hombres civilizados” (p. 144, t. 1), en oposición a los otros, es decir, a los personajes de la novela; o como explica Le Goff de momento de ruptura, pues “la conciencia de la modernidad nace precisamente del sentido de ruptura con el pasado.”<sup>49</sup> Para Riva Palacio, el cambio social y político era resultado de la nueva postura ideológica que se practicaba en el siglo XIX; por eso, se puede percibir que en la novela se asocia lo moderno con lo liberal. Cuando el narrador acude a explicaciones tales como “no era entonces” lo hace para insinuar que antes la situación social y política no era “la misma que hoy es”, es decir, la de su época que para él tiene un sentido positivo (p. 264, t.1). Desacreditar a la Colonia a partir de su crítica a la Inquisición es parte del

---

<sup>48</sup> Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 28.

<sup>49</sup> Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Madrid, 2005, p. 149. Este concepto también fue explorado por Octavio Paz en su ensayo “La tradición de la ruptura”, que aparece en *Los hijos del limo*, aunque con matices diferentes. Octavio Paz la explica como una etapa definida por la separación y la negación, como sucede, en parte, con la concepción de lo moderno que exponía Riva Palacio en su novela; para este último, la modernidad significa una evolución histórica que es, al mismo tiempo, una separación del pasado y en muchos sentidos una negación, pero no porque estuvieran completamente alejados, sino porque a Riva Palacio le interesaba negar y desacreditar la función política que la Colonia tuvo y que todavía podía tener en el siglo XIX.

ánimo positivista y liberal del texto, ya que para los partidarios de esta línea política instaurada por Barreda “El espíritu negativo de México está encarnado en el clero y la milicia; el positivismo lo encarnan los liberales victoriosos”.<sup>50</sup>

Guiado por su concepto de modernidad y de modernización –principalmente en tecnología y crecimiento urbano, elementos que se mencionan muchas veces en la novela–, el narrador visualiza el pasado histórico y lo compara con su presente, privilegiando la actualidad frente a lo colonial. Este concepto de modernización, por ejemplo, se muestra cuando el narrador explica los avances técnicos de su época: “Los hombres han inventado cruzar por el viento y sobre los mares, medir las distancias de los astros y sus revoluciones; pero ni han descubierto otro modo de amar, ni han pensado en representar nunca al amor con ropilla y calzas, o con frac y bota de charol, como un dandy de nuestra época” (p. 144, t. 1). En esta cita la comparación únicamente remite a la modernidad y el avance tecnológico, mientras que en lo relativo al tema del amor el narrador considera que el hombre sigue siendo el mismo y, por lo tanto, también la expresión de sus sentimientos. Hay además una comparación respecto a la moderna vida social y sus costumbres. Señala el narrador al respecto: “En nuestros tiempos y con las costumbres modernas, una mujer no se atrevería a encerrarse con un hombre, aunque éste fuera un negro, por temor a ese *qué dirán*. Pero en aquel entonces un negro, un esclavo, no era un hombre...” (p. 47, t. 1). De esta manera, se plantean contrastes entre lo antiguo y lo actual, lo oscuro y lo brillante, lo obsoleto y lo vigente, la clausura y la apertura, la libertad y la prohibición, entre otros elementos.

---

<sup>50</sup> L. Zea, *op. cit.*, p. 67.

Esta estructura dual es la que posee toda la novela, que se explica como un juego de oposiciones y diferencias, que van desde aquellas que son de índole moral y sentimental, hasta las de carácter político e ideológico, sin llegar nunca a ser categorías totalmente cerradas o desconectadas, debido a que ciertos personajes, como Teodoro y Martín Garatuza, rompen con la posibilidad de una división tajante, al posicionarse en un punto intermedio del debate. Sin embargo, considero que en cuestiones políticas sí hay una marcada separación de bandos, y esto es mucho más evidente, ya que lo que se exponía en la novela era la pugna entre liberales y conservadores.

Un elemento que define la modernidad es la proyección de una metrópoli en progreso, pues la ciudad se volvió en el siglo XIX un símbolo de lo moderno;<sup>51</sup> además para los liberales discutir sobre la ciudad constituía un testimonio de la mejoría política; sobre este aspecto apunta Quirarte que: “por necesidad política, más que por falta de creencia, pero también por cuestiones puramente prácticas, nuestros liberales luchan por hacer de la ciudad un territorio progresista”.<sup>52</sup> Por tanto, no es desatinado que el primer nivel de comparación de *Monja y casada* tenga que ver con el aspecto exterior de la ciudad, concretamente, con su arquitectura.

La novela inicia con un deíctico temporal que plantea desde su inicio la descomposición moral e ideológica de la sociedad novohispana, aspecto que es visible en el deterioro físico de la ciudad: “Las calles estaban desiertas y muchas de ellas convertidas en canales; los edificios públicos eran pocos y pobres, y apenas empezaban a proyectarse esos

---

<sup>51</sup> Al respecto, afirma Vicenteño que “la Capital [mexicana] simbolizó el centro creado por el hombre de la República” (Pamela Vicenteño Bravo, “La visión de una modernidad en tres novelas de José Tomás de Cuéllar”, Tesis de licenciatura, UNAM, 2011, p. 36).

<sup>52</sup> Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, ediciones Cal y Arena, México, 2010, p. 148.

inmensos conventos de frailes y de monjas, que la mano de la Reforma ha convertido ya en habitaciones particulares” (p. 3, t. 1). El momento de escritura, según se deduce de esta cita y como ya había mencionado anteriormente, fue posterior a las leyes de Reforma (expedidas entre 1855 y 1860), periodo que es celebrado, de manera sutil, como un periodo de desarrollo social, pues el narrador atribuye el mejoramiento y, por supuesto, el despojo que se hace a la iglesia de sus bienes materiales, como un logro. La corrupción moral de la Colonia, por ejemplo, se relaciona con el exceso de vicios de la sociedad, uno de ellos la prostitución. El narrador apunta que “México en aquellos tiempos era una de las ciudades en que la prostitución era más escandalosa” (p. 156, t. 1). El clasismo racial también era un problema social, ya que “entonces en México estaban muy marcadas las razas” (p. 156, t. 1), y, por eso, la población no consideraba hombre a un negro. Expone el narrador que “una dama no temía nunca por su reputación, aun cuando aquel negro pasase la noche en su mismo aposento. ¡Tanta era la distancia en que los colocaba el color, que ni la misma calumnia se atrevía a acercarlos!” (p. 47, t. 1, cursivas del autor). Por esta razón, el narrador concluye este primer repaso de la ciudad explicando que: “Se vivía entonces muy diferentemente de cómo hoy se vive” (p. 3, t. 1).

La ciudad es un tema fundamental en la novela rivapalatiana y, en opinión de Vicente Quirarte, de muchos intelectuales decimonónicos de México: “La ciudad de mediados del XIX es el escenario fundamental donde los escritores descubren la actuación del elemento popular, la relación entre el individuo y la masa, las conquistas de la sociedad civil”,<sup>53</sup> por este motivo, no resulta sorprendente encontrar un análisis de la ciudad tan exhaustivo como el expuesto en *Monja y casada*, sobre la cual Vicente Quirarte también

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 184.

escribe que: “Riva Palacio hace actuar en su novela a una ciudad real, pero fantasmagórica a causa de los decorados que le imponía el fastuoso ceremonial eclesiástico”.<sup>54</sup> Pongo un par de ejemplos del texto para que se aprecie mejor esta idea de Quirarte. Era una ciudad con casas amuralladas, hermosas pero aisladas: “La casa de la Estrella era un hermoso edificio, pero enteramente aislado y rodeado de altísimas y fuertes paredes, y coronada de almenas y de baluartes pequeños” (p. 270, t. 1); una ciudad rodeada de templos e iglesias en un ambiente pesadillesco y oscuro. Esto se percibe desde el inicio de la novela cuando unos personajes misteriosos salen a media noche del Arzobispado: “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 una farol y en la derecha un nudoso bastón” (p. 4, t. 1). Era una ciudad que vivía, además, en el clamor religioso y en revueltas populares que todo lo abarcaban y que a todos estremecían:

La ciudad estaba en grandísima alarma. El Arzobispo exigía que en las tablillas de las puertas de las iglesias estuviesen los nombres de los que él había excomulgado [...]

Cerraban los curas y los vicarios las puertas de las iglesias e intervino entonces “el brazo secular” y se hacían abrir a fuerza, y esto con escándalo tan grande que ya nadie atendía a sus negocios ni a sus naturales ocupaciones, sino que andaban todos por todas partes inquiriendo noticias y tomando partido.

[...] Las campanas seguían, tocaban pavorosamente a entredicho y el tumulto en las calles era espantoso (pp. 112-113, t. 2).

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 182.

Las descripciones acerca de las condiciones sociales de la época novohispana sirven para dar una idea de ese periodo histórico; por ello, el narrador tiene el cuidado de aclarar que la situación en la ciudad era precaria e insalubre, debido a que ésta se encontraba en un estado deplorable, no sólo por los disturbios populares, sino también por la mala administración virreinal. Esto se percibe en el aspecto de las calles y las avenidas: “Las calles, llenas de lodo, de charcos de agua y de cerros que se formaban en las esquinas con la basura que arrojaban allí los vecinos de las casas cercanas” (p. 14, t. 1). Estas descripciones son las herramientas narrativas que denotan el contraste entre los momentos históricos, el pasado colonial y el siglo XIX, ya que mediante su uso el narrador también puede indicar que en el presente de la enunciación la vida social es mucho más segura, justa y cómoda, es decir, que manifiesta bienestar y modernidad: “Se vivía entonces muy diferentemente de cómo hoy se vive. A las ocho de la noche casi nadie andaba ya por las calles [...] los truhanes y los ladrones tenían carta franca para pasear por la ciudad” (pp. 3-4, t. 1). Por eso, señala en repetidas ocasiones que la vida en la Colonia era muy distinta a la que vive él en su presente, y que, según su opinión, esta época liberal es el epítome de lo moderno, mientras que la Colonia es el tiempo anterior a la modernidad; por eso confiesa que no se puede explicar aquel tiempo “con las costumbres modernas” (p. 47, t. 1) aludiendo a que la Colonia no puede explicarse con las concepciones de su tiempo, porque no son convenientes para aquellos siglos. Además, definir una ciudad en términos de modernidad también significaba defender un progreso en favor del liberalismo y de la enseñanza histórica de la nación. Sobre este punto Quirarte señala que “en el terreno de la formación

ideológica y la educación, los escritores contribuyen de manera decisiva a formar una conciencia de nacionalismo en una ciudad y un país que no la poseían plenamente”.<sup>55</sup>

La limpieza y seguridad de la ciudad son dos aspectos puestos en comparación en todo el texto. De alguna manera, en *Monja y casada* se cuenta la historia de la ciudad de México, sus modificaciones, su progreso industrial y su adelanto arquitectónico. Por esta razón, el narrador señala los cambios en los nombres de las calles, las zonas urbanas, también indica el sobrenombre de los edificios que antes cumplían o albergaban oficinas, casas públicas o negocios particulares. Se relata, en fin, el crecimiento de la ciudad. Pongo un solo ejemplo sobre la historia de las calles de la ciudad de México:

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 solo 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, y por eso las casas de esa calle, en lo general, tienen ese aire de antigüedad y de 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 ciudad (p. 46, t. 1).

Otra comparación que se presenta en *Monja y casada*, relacionada con el concepto de modernidad, es todo lo que atañe a los valores culturales y políticos que están funcionando en el presente de la enunciación y que en la época novohispana estaban en un estado de

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 123.



retraso y estancamiento. Esta paralización de la administración virreinal favorecía que la política fuera considerada como algo inútil debido a que los gobernantes no ejercían su poder de forma adecuada. Esta comparación se ubica en el nivel ideológico de la novela y es uno de los elementos de mayor relevancia, porque responde a la poética de la novela, a su objetivo ideológico y educativo.

Todas las acciones de la novela se desarrollan en el pasado, pero esas acciones están fuertemente vinculadas con la perspectiva del narrador, éste observa ese mundo y lo describe de acuerdo con su visión moderna. El narrador defiende su momento,<sup>56</sup> desde el que escribe, porque, según su apreciación de ambos tiempos, el presente constituye un período de mayor libertad social, religiosa y política, y también porque, en contraste con ese pasado, su presente nacional tiene el perfil de un país en verdadero progreso, tanto en el económico-político como en el cultural. La libertad y la esclavitud, por ejemplo, son dos nociones enfrentadas en la novela que comparan el presente y el pasado colonial. La historia de Teodoro, contada en primera persona, sirve para exponer este tema: “Era esclavo y no podía ofrecer a esa mujer que amaba más que a mi vida, sino la esclavitud, y no podía dejar a mis hijos sino la esclavitud, y Luisa me había hecho comprender lo espantoso de mi situación” (p. 96, t. 1). Marshall Berman, al estudiar en el siglo XX el concepto de modernidad, encuentra que la oposición entre política y cultura está establecida por la crítica como un parámetro comparativo de los tiempos: “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes, herméticamente

---

<sup>56</sup> M. A. Chavarín denomina este ejercicio como descalificación, pues cuando el narrador defiende un elemento, por contraposición está invalidando al contrario (*vid. La literatura como arma ideológica...*, pp. 98-102).

cerrados y separados entre sí: la “modernización” en economía y política; el “modernismo” en el arte, la cultura y la sensibilidad”.<sup>57</sup>

Los aspectos de índole política son los más atendidos. En este aspecto, el narrador pone énfasis en los mecanismos que tenía el gobierno novohispano para administrar los bienes y para distribuir la justicia. Es así que la política novohispana es despreciada y criticada con firmeza por el narrador, quien defiende los ideales de otra época, el siglo XIX, lo que da como resultado un enfrentamiento de concepciones políticas e históricas. La política novohispana “se administraba al mejor postor” (p. 8, t. 2); por tanto, los ricos, los nobles y el clero controlaban Nueva España “asombrando al reino con su soberbia y disolución” (p. 9, t. 2), explica el narrador.

La doctrina liberal decimonónica se fundamentaba en la idea de progreso, obtenida en la sociedad gracias a la educación del pueblo, mediante la cual se podía controlar con racionalidad, imparcialidad religiosa y justicia la naturaleza y el Estado. Brading concluye que el liberalismo era un credo político: “Creían en la libertad y en la soberanía de la voluntad general, en la educación, la reforma, el progreso y el futuro”.<sup>58</sup> Esta visión de equidad, educación y racionalidad es la que defiende el narrador en su discurso, pues mientras desacredita la justicia inquisitorial o el abandono económico en que se encuentran las clases bajas, defiende la libertad y la igualdad. La crítica a la administración judicial de la Inquisición es una de las más destacadas en el texto y proviene de esta línea crítica. Por eso, se atreve a decir el narrador que:

---

<sup>57</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México, 2008, p. 82.

<sup>58</sup> D. Brading, *op. cit.*, p. 101.

El Tribunal de la Inquisición llegó hasta el grado de arrojar a los reos a profundos estanques, metidos en un saco y atados a una gran piedra, declarando que el que se hundía y se ahogaba era culpable.

El más leve indicio, la menor sospecha, bastaba para prender a un hombre y para hacerle atormentar hasta que confesara, y el silencio se tenía por confesión y era algunas veces el principal motivo para aplicar la tortura (p. 222, t. 2).

Los métodos de aplicación de la justicia inquisitorial son los más criticados, dado que para el narrador representan la cancelación de la justicia y la libertad. La libertad individual y social, tanto política como de conciencia, era fundamental para la mentalidad política que Riva Palacio construye en *Monja y casada*, y que él ejemplifica mediante la libertad de Teodoro o la libre elección matrimonial de Blanca, lo mismo que su negación de entrar al convento. Esta línea de pensamiento deriva de su adhesión, una vez más, al liberalismo, ya que “en el fondo del credo reformista existe la convicción de que la libertad individual, bajo todos sus aspectos, permitirá a cada uno tomar su vuelo y prosperar, y que el bienestar individual engendrará el bienestar general [...] La libertad es, para los reformistas, no sólo un fin en sí, sino también el medio de alcanzar la prosperidad”.<sup>59</sup>

Mientras la Inquisición se regía por su propio método de repartición de la justicia, el gobierno virreinal seguía también su particular jurisprudencia sin objetar los métodos del Santo Oficio. Esto se debía a que en muchos casos la Inquisición apoyaba o estaba a favor del virrey, pues según apunta De la Torre Villar: “Las pocas y breves historias que tenemos de la iglesia, tampoco han hecho hincapié en la misión total de la Inquisición, en el deslinde de la labor moralizante y de defensa de la fe que ella tuvo y la conducta política

---

<sup>59</sup> J. Covo, *op. cit.*, p. 103.

que siguió, sirviendo los intereses de la Monarquía Española”,<sup>60</sup> en América este apoyo político estaba dirigido al virrey, de ahí que sea comprensible que la administración virreinal no interviniera con quejas y censuras sobre las normas dictadas por los inquisidores, con el sobreentendido de que muchas de ellas más bien favorecían al virrey.

De modo totalmente contrario, el narrador sí se permite censurar y desacreditar estas normas judiciales, ya que con su crítica apoyaba la aparición e intervención de las leyes de Reforma como un cambio oportuno y necesario para el país. En coincidencia con el periodismo y con la capacidad de divulgación de la novela de folletín, en *Monja y casada* se concentró la querrela política del siglo XIX, ésta se transmitió mediante una instancia de enunciación plenamente consciente de esa propaganda ideológica. Esta querrela tenía como base de su confrontación, la circulación –y defensa– de los ideales del liberalismo reformista mediante la escritura novelística. Ortiz Monasterio explica, precisamente, que fueron los partidarios de la Reforma los primeros estudiosos que comenzaron a dar a conocer los pormenores del Tribunal de la Fe en la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX<sup>61</sup>, y que lo hicieron con fines políticos.

La pregunta que resulta de esta cuestión es la siguiente: ¿Por qué Riva Palacio decidió presentar la política de la sociedad novohispana y no continuar escribiendo sobre su acontecer inmediato, como ya había hecho con *Calvario y Tabor* (1868) que tanto éxito había tenido? Me parece que porque encontró en los vicios y abusos de la Inquisición el mejor argumento para rebatir las críticas que los conservadores lanzaban contra la política imperante que en ese momento promulgaba el gobierno juarista. Vicente Riva Palacio,

---

<sup>60</sup> Ernesto de la Torre Villar, “La Inquisición”, en *Inquisición novohispana*, Noemí Quesada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.), UNAM/UAM, México, 2000, t. 1, p. 66.

<sup>61</sup> J. Ortiz Monasterio, *Historia y ficción...*, p. 202.

hombre de formación liberal, conocía muy bien al enemigo de su partido: la iglesia.<sup>62</sup> Precisamente Leopoldo Zea escribe que: “Uno de los enemigos contra los cuales tuvo que luchar el partido liberal en México fue el clero católico. El clero se enfrentó al movimiento liberal en múltiples ocasiones, provocando revueltas e intervenciones extranjeras”.<sup>63</sup> Se deduce, en efecto, que el tema eje que rige la construcción de *Monja y casada* es la defensa del liberalismo que promulgó las leyes de Reforma, pero para realizar esta defensa fue necesario dismantelar y exhibir los defectos y debilidades del enemigo, conformando así una crítica de carácter anticlerical ejemplificada en la política virreinal. En el fondo se advierte, además, que el ideal político de las recién promulgadas Leyes de Reforma, es decir, la defensa de la libertad, la justicia social, la laicidad del gobierno, la individualidad, la desamortización y control de la iglesia, etc., se perciben como motor interno de las opiniones del narrador y, en muchos casos, se presentan simbolizadas en los mismos personajes.

En *Monja y casada* se muestra el altercado que tuvieron el virrey de Gelves y la iglesia. Este enfrentamiento apunta al daño político que la Inquisición, representación de la iglesia en la novela, fue capaz de ocasionar al virreinato novohispano, en este caso representante del gobierno; por tanto, lo que se exhibe en realidad es la fuerza y dominio que puede obtener la iglesia si no se controla. Esta disquisición y crítica del narrador señala su vínculo con la política liberal del siglo XIX, pues una vez más se subraya la noción de modernidad y de ideología reformista. Para el narrador, su presente simboliza una época alejada de la Colonia, en cuanto a sus procedimientos legales e, incluso, en cuanto a sus

---

<sup>62</sup> Alejandro Araujo propone una interpretación más sobre la Inquisición en *Monja y casada*. El crítico explica que “para Riva Palacio la Inquisición es la *sinécdoque* de la vida colonial” (art. cit., p. 138).

<sup>63</sup> L. Zea, *op. cit.*, p. 56.

valores de distribución de la justicia. El progreso y la modernidad en política judicial que se encuentran en el momento de la enunciación se asocian, en opinión del narrador, con la eficacia del proyecto nacional ideado por el liberalismo, que fue el encargado de promover y decretar las reformas a la ley aplicadas al nuevo sistema gubernamental. Así, en el texto, una vez más, se asocia la modernidad con la eficacia del sistema liberal, es decir, es una comparación de índole ideológica y, por consiguiente, una modernidad también entendida en términos ideológicos.

El único personaje defendido por el narrador, en cuanto a su gobierno, es el virrey de Gelves. El narrador considera que fue durante este régimen cuando la justicia comenzó a administrarse, porque antes de la llegada del marqués de Gelves la situación en la Nueva España era desfavorable, principalmente, para las clases bajas: “Los pobres oprimidos, no encontraban amparo ni justicia; el monopolio de los ricos encarecía de tal manera los efectos de primera necesidad, que las gentes se morían de hambre” (p. 8, t. 2), por si esto fuera poco, sigue diciendo el narrador: “La justicia se administraba al mejor postor, como una mercancía; los caminos y ciudades estaban llenas de ladrones, salteadores y bandoleros, cuya audacia llegaba hasta el hecho de haber sido robados dieciocho mil pesos de las cajas reales” (p. 8, t. 2). El problema residía en la noción de equidad social, pues la única garantía de justicia era la económica: “Los ricos, fuera del alcance de la ley y de la autoridad, se constituían en señores feudales con derechos de vida y haciendas” (pp. 8-9, t. 2). Nueva España, para el narrador, representa una etapa de oscurantismo medieval, descrita como una nueva forma del feudalismo económico, en la que los ricos y hacendados dominan. Declara el narrador que: “Todos eran una especie de señores feudales que hacían grandes gastos y vivían con toda especie de comodidades, sosteniendo la servidumbre de dos o tres

casas distintas que tenían en diversos puntos de la Nueva España” (p. 332, t. 2), viviendo con “fastuosas costumbres”, según él mismo comenta. En este estado se encontraba Nueva España cuando llegó el virrey de Gelves, quien para el narrador es lo más próximo a un gobernante justo e imparcial:

El marqués de Gelves, con una voluntad firme y con una resolución indomable, comenzó a poner en todo el remedio.

Los monopolios de las semillas y de los demás efectos de primera necesidad cesaron, bajando así los precios y comenzando a remediarse las necesidades de los pobres, que habían llegado a un extremo increíble [...]

La justicia comenzó a administrarse a todo el mundo, y comenzaron a verse castigados ricos y nobles, caballeros y jueces, alcaldes y abogados, por las faltas en su administración.

...las cuadrillas que salían por todas partes en persecución de los delincuentes, ladrones y salteadores, habían logrado aprehender y castigar a muchos, dejando limpio los caminos y devolviendo la tranquilidad a los pacíficos vecinos de las aldeas y de las ciudades (p. 9, t. 2).

La defensa que se expone en el texto sobre la política ejercida por el marqués de Gelves –mediante el uso de adjetivos positivos acerca de su carácter y sus acciones– es ideológica; de alguna manera, el narrador aprueba sus medidas de reconstrucción social porque le parecen que coinciden, en parte, con la política del liberalismo del siglo XIX, ya que de la misma forma que ésta el virrey ejercía una administración que practicaba la equidad social, la imparcialidad respecto a la iglesia y la igualdad de bienes y servicios. La política del virrey de Gelves le sirve al narrador como un ejemplo de lo que la buena política puede hacer por la sociedad, independientemente de las condiciones de corrupción, miseria y

despotismo en que se encuentre el sistema y, por esta razón, el narrador usa a Gelves como modelo de gobernante severo y atento a las leyes, ya que en él ve en funcionamiento un poco del idealismo político de su época, por lo menos en lo que se refiere a la repartición de la justicia y a la restricción del poder de la Iglesia; por eso en la novela “ El Arzobispo, los oidores y los ministros de la Audiencia, perdieron su antigua soberbia y poderío” (p. 9, t. 2). En última instancia, la lucha que se lleva a cabo entre Gelves y la política virreinal simboliza la lucha del gobierno liberal contra el despotismo, puesto que, como ya he mencionado, “la meta inmediata de los liberales era la instauración de un gobierno de soberanía popular, y por lo mismo la eliminación del despotismo”.<sup>64</sup>

Algo muy distinto sucede con la iglesia que se describe en *Monja y casada*. La Inquisición fue la institución religiosa de la época colonial y, por ello, el narrador concentra su atención en desacreditar todas sus acciones, porque considera que las normas eclesiásticas de la época se basaban en la ignorancia, el fanatismo y la manipulación del pueblo. Esta descripción coincide en muchos sentidos con la concepción negativa que durante siglos se tuvo de la Inquisición, a quien los críticos actuales califican como un sistema político más que una institución de perfil moral:

La Inquisición benefició más los intereses del Estado, su seguridad y mantenimiento que la fe y la pureza del dogma, y como al confundirse por múltiples razones provecho e intereses de la Iglesia y el Estado y al utilizar éste la fuerza solidaria de la Iglesia, se fortaleció derivando esa fortaleza no a la transformación del Estado en una institución justa regida por el derecho, sino en un sistema totalitario, tiránico, persecutor de todas las libertades. Sujeta a la Iglesia por un regalismo cada vez más

---

<sup>64</sup> J. Covo, *op. cit.*, p. 145.



absorbente, su poder espiritual tuvo que sustituirse por el temor, por el miedo; y el calificativo de cruel, de vesánica por los métodos empleados, recayó en el Estado eclesiástico, no en el estatal secular.<sup>65</sup>

Vicente Riva Palacio era partidario de las opiniones de los detractores de la Inquisición, entre los que destacaban aquellas visiones provenientes de las políticas de las Cortes de Cádiz,<sup>66</sup> que califican a la Inquisición como un sistema totalitario e inhumano. Esta concepción ideologizada que Riva Palacio tenía de la Iglesia se vertió en sus textos novelísticos; por ello, y en concordancia con la novela anticlerical,<sup>67</sup> el narrador retrata al arzobispo Juan Pérez de la Cerna como el principal oponente de Gelves, a quien incluso llegó a excomulgar con el apelativo de “hereje del reino”, y fue el arzobispo, también, quien conspiró e incitó a los pobladores contra el gobierno virreinal promoviendo el tumulto masivo de 1624. El rasgo principal de la Iglesia, representada por la Inquisición, era la crueldad. Así describe el narrador el temor en que vivía la sociedad novohispana:

Las relaciones de los dolorosos sufrimientos que servían al Santo Oficio como el medio infalible para arrancar de la boca de sus víctimas una confesión, las más veces falsa, circulaban por todas partes.

---

<sup>65</sup> E. de la Torre Villar, art. cit., p. 65.

<sup>66</sup> Escribe el mismo De la Torre Villar: “Las opiniones de Torrente, de Llorente, todavía como expresiones de la política radical de las Cortes de Cádiz, a las cuales siguieron las de los liberales como Vicente Riva Palacio, pero inteligentes y certeras” (*ibid.*, pp. 65-66).

<sup>67</sup> La novela anticlerical fue una de las más frecuentadas por los novelistas mexicanos del siglo XIX, entre ellos Ignacio Manuel Altamirano, quien tocó el tema en algunas de sus novelas, y Juan A. Mateos principalmente en *El Cerro de las Campanas*. Este tipo de temática procede, en gran medida, de la novela anticlerical creada por los escritores franceses y españoles del siglo XIX, tales como Sue, Víctor Hugo, Balzac, Manuel Fernández y González, Pérez Escrich, Ayguals de Izco y otros también muy leídos por los escritores mexicanos.

La palabra tormento no sonaba entonces como ahora, vaga y sin despertar en el alma un verdadero sentimiento de terror: en aquella época el hombre más enérgico y más dispuesto a arrostrar la muerte, sentía helarse de espanto su corazón a la sola idea de verse en la cuestión del tormento; y muchos desgraciados se confesaron culpables de crímenes que jamás habían cometido, prefiriendo morir en el garrote o en la hoguera, a pasar por aquella sucesión de dolorosas y sangrientas pruebas (p. 177, t. 2).

La Inquisición descrita en la novela es un sistema de corrupción más que una institución de integridad espiritual y moral. Esta representación se apoya en la “leyenda negra”, tan popular en el siglo XIX, sobre el Santo Oficio. Entre sus características destacan lo severo e inflexible de sus normas. Este rasgo se indica sobre todo en el capítulo VII del libro cuarto, que ya desde su título puntea el contenido “En donde se prueba que un Arzobispo podía sacar un ánima del Purgatorio pero no un acusado de la Inquisición”. La pintura negativa de la Inquisición está encaminada a desacreditar su valor moral y político en la sociedad, pues de esta forma se defienden las leyes de Reforma promovidas por los liberales, así como la secularización de la iglesia que en el siglo XIX estaba en áspero debate. El anticlericalismo liberal de Riva Palacio se esconde detrás de la formulación novelesca de la Inquisición elaborada en *Monja y casada*. De forma casi reproducida fielmente de un manual liberal, en *Monja y casada* puede verse en práctica lo que desde el liberalismo se pensaba de la Iglesia; Covo escribe que “para los liberales, todas las clases de la sociedad tiene su parte de responsabilidad en la situación deplorable en que se halla hundido México, el clero es el más culpable; los malos sacerdotes se han hecho cómplices de los tiranos políticos para

satisfacer su avaricia y ambición desmesuradas”.<sup>68</sup> Tan fiel a su ideología es la novela de Riva Palacio que parece que Covo, al estudiar el anticlericalismo liberal, está aludiendo a la relación del Juan Pérez de la Cerna y el virreinato de la Nueva España.

De este modo, mientras el narrador describe una sociedad del pasado, introduce mediante la ficción la problemática de su tiempo, su concepción del valor social de la iglesia y su tendencia ideológica; por eso, en la comparación de épocas –en la que se incluyen costumbres familiares y sociales, normas religiosas, vestimenta y, sobre todo, el contraste que existía entre las clases sociales–, se filtra la crítica de la política que regía en el momento de enunciación de la novela. Por tanto, lo contado (temas, personajes, escenarios, acciones, etc.) se vuelven instrumentos para debatir, mediante la escritura novelística, también utilizada como un instrumento político y educativo, lo que se combatía en la sociedad decimonónica entre los grupos ideológicos, y por esta razón resulta tan significativa la comparación, pues mientras se desacreditaba el sistema que bien podía seguir operativo en la sociedad del siglo XIX con su estancamiento de leyes y privilegios, se planteaba un escenario nacional distinto que concordaba con el nuevo proyecto ideológico basado en la política liberal.

##### 5. FUNCIONES DEL NARRADOR: INSTRUCCIÓN POLÍTICA Y GUÍA DE LECTURA

El develamiento de una conciencia narrativa funciona como un recurso de la estructura novelística que favorece el contacto entre el narrador y el lector, la cual a su vez sirve para fomentar en este último una postura ideológica que concuerde con la valoración estética-

---

<sup>68</sup> J. Covo, *op. cit.*, p. 199.

ideológica planteada en el texto. Por esta razón, el narrador registra recordatorios, descripciones y datos que, de alguna manera, guíen al lector en la lectura de la historia; en efecto, pese a las sinuosidades y peripecias que suceden en la trama, el narrador tiene el cuidado de mantener la atención del lector, ya que con frecuencia le recuerda elementos o personajes que lo pueden ayudar en el recorrido de la narración. Para ello, utiliza algunas expresiones clave: “como hemos visto”, “ya hemos conocido”, “las escenas que nosotros conocemos”, “que referimos en el capítulo anterior”; o algunas que remiten al futuro dentro de la enunciación: “los acontecimientos que van a tener lugar”. Estas frases, también, fueron el resultado de la estructura por entregas que tuvo la novela en su primera versión. En ocasiones, y en la medida en que transcurría la trama, era cada vez más necesario recordar personajes o sucesos que fueran pertinentes para situar la acción.

Estas indicaciones del narrador tienen dos funciones. La primera, mantener el hilo de la narración conectando aventuras y personajes que han quedado muy alejados de las acciones inmediatas; y segunda, plantear la temporalidad de la lectura, ya que con estas indicaciones ubica al lector en un momento concreto de la anécdota, es decir, lo auxilia en su lectura.

En cuanto a la primera función. El reconocimiento de que hay un narrador que cuenta las anécdotas tiene la intención de hacer evidente el ejercicio narrativo y de interpretación que se propone en el discurso. Para mantener el hilo de la historia, el narrador necesita hacer llamados al lector para recordarle algún personaje no mencionado desde hace tiempo y que en el momento en que se encuentra la trama tiene relevancia. Pongo un ejemplo de esto: “descubrió dentro de uno de los cuartos a la beata que conocen ya nuestros lectores, desde las primeras escenas de esta historia” (p. 173, t. 1). El narrador

está consciente de los laberintos de la trama y del transcurso del tiempo dentro de la historia contada; por ello señala al lector que: “para poder comprender los acontecimientos que van a tener lugar es necesario poner al corriente a nuestros lectores de lo que había ocurrido en los cinco meses que hace que dejamos a nuestros personajes” (p. 226, t. 1). Algunos títulos de capítulos también tienen esta intención. Por ejemplo, el capítulo IV del libro tercero, titulado: “En que el lector volverá a ver algunos antiguos conocidos y tendrá que conocer algo de los antiguos mágicos”.

Este tipo de recordatorios pone de manifiesto que el narrador asume la responsabilidad de presentar al lector un texto que posea en sí mismo una lectura guiada. Por ello, se explican con frecuencia acontecimientos pasados, que quedaron aparentemente olvidados, para que la siguiente escena sea comprensible en sí misma. Ejemplo: en el capítulo XIX, libro tercero, cuyo título ya indica la intención del apartado “Lo que pasó a dos personas que quizá haya olvidado el lector”:

Como dicen vulgarmente, que cuidados mayores quitan menores, por seguir el hilo de nuestra historia hemos abandonado desde hace mucho tiempo a dos personas que, no por su poca representación dejan también, como dicen los modernos políticos, de haber contribuido con su “grano de arena”.

Tal vez el lector no recuerde ya a Felisa, la muchacha del convento de Santa Teresa, y al sacristán su novio, a quienes abandonamos en los momentos mismos en que la ronda se cansaba en su persecución (p. 167, t. 2).

Esta explicación resulta pertinente, porque permite entender cómo es que las joyas de Blanca volvieron a su habitación y, también, ayuda a explicar por qué los Inquisidores

pensaron que su fuga del convento fue un acto del Demonio y no una estrategia planeada por la criada Felisa. Si el lector conoce estos datos estará más a favor de Blanca, y seguramente presenciara con mayor angustia, y de cierto modo con más congoja, el proceso de tortura.

Este capítulo es crucial en la estructura de *Monja y casada*, pues muestra el proceso que se lleva a cabo en toda la novela, esto es, la recuperación paulatina de información. En la narración se fueron creando vacíos en el transcurso de la historia, que mediante un proceso de recapitulación, de alguna manera, se irán llenando esos huecos de la anécdota. Este recurso de relleno y vacío de información contribuye a la creación del suspenso, ya que mantiene en vilo al lector, debido a que le ofrece de manera fragmentada los hechos ocurridos a los personajes. En ocasiones, la trama no tiene que ver con los hechos de los protagonistas, conservando así el suspenso y aumentando la intriga, pero luego vuelve a la historia central de la novela, a las aventuras de Blanca, la monja y casada. Las historias entrelazadas, e incluso el contexto histórico delineado en el texto, sirven como complementos de la historia de Blanca, protagonista de la novela. Así, el material histórico mencionado funciona como una plataforma histórico-real, en la que descansa la historia de ficción.

*Monja y casada* tiene otro tipo de recordatorios por parte del narrador, que ya no apuntan al hilo de la historia, sino a la ubicación geográfica y temporal de los personajes. Los recordatorios geográficos son pertinentes, ya que la historia se desarrolla en la ciudad de México y en sus alrededores, pero en un proceso que podemos pensar de simultaneidad de tiempos y espacios, de modo que se crea una historia intrincada y, aparentemente,

desorganizada. Marco A. Chavarín explica esta estructura como un proceso de yuxtaposiciones temporales:

Se utiliza la yuxtaposición durante toda la narración, ya que las situaciones no son presentadas introspectivamente, sino a través de las acciones exteriores y concretas de los personajes, tomando como eje un solo tiempo en diversos espacios. Los diversos ángulos simultáneos presentados sobre un tiempo-espacio, sin embargo, están a favor de una sola visión del mundo, volviendo monológica la novela, y la evidenciación de la yuxtaposición, en algunos casos, solamente viene a apoyarlo.<sup>69</sup>

Respecto a esta estructura, que responde en gran medida a la organización fragmentada de la novela de folletín, no creo que sea un elemento fallido del texto (como ya se analizó en el capítulo anterior), ya que precisamente la conciencia narrativa hace hincapié en la manipulación de la trama; por tanto, no es una estructura abigarrada de manera involuntaria, sino un ejercicio de composición que busca incitar en el lector la curiosidad, la expectativa y el suspenso, para crear así un texto cerrado y coherente en sí mismo.

Esta estructura fragmentada, por lo tanto, propicia el enredo de la aventura, pero sólo para los personajes, que desconocen su destino y se encuentran inmersos en el misterio de sus vidas. El lector, por el contrario, se entera del misterio y de los enredos, precisamente porque el narrador le ofrece información para que vaya atando cabos a lo largo de la narración. De esta manera se presenta la lectura guiada, en la que el narrador ofrece al lector las pautas para la comprensión del texto y, sobre todo, para la explicación de los elementos históricos o políticos; por ejemplo, lo relativo a la ciudad “como quizá

---

<sup>69</sup> M. A. Chavarín, *op. cit.*, p. 99.

alguno de nuestros lectores no sepa lo que era la “traza”, procuraremos darle una idea” (p. 55, t. 1); este tipo de aclaraciones están en toda la novela, aunque es claro que la narración no está exenta de sorpresas y finales inesperados, propios del estilo folletinesco de Riva Palacio. El narrador ofrece, también, claves de carácter político.

Un recurso del suspenso en *Monja y casada* consiste en presentar un personaje anónimo, propiciar con su aparición alguna maquinación, despertar con esto el misterio y la intriga, tanto en los personajes como en el lector, y después desenmascarar al sujeto, pero sólo ante el lector. Esto sucede, por ejemplo, con César de Villaclara, cuando éste regresa de su exilio en Filipinas. En esta anécdota, el narrador emplea la estrategia de enmascaramiento al identificarlo sólo como “hombre de confianza del virrey”, será mucho más adelante cuando se revele su identidad al lector, aunque para los personajes seguirá siendo un desconocido. Menciona el narrador que: “Este joven, en quien sin duda conocerán nuestros lectores a don César de Villaclara, se había hecho el amigo de confianza del virrey” (p. 72, t. 2). Este anonimato propiciará enredos amorosos e intrigas políticas, pero el lector, como observador distante del suceso, conocerá y disfrutará con mayor regocijo del enredo. El disfraz y los personajes anónimos son estrategias de la novela de folletín que Riva Palacio puso en operación en *Monja y casada*.

Cuando aludo al recurso del enmascaramiento no me limito a señalar el uso del disfraz, que también tiene un fin similar y que es muy frecuente en el texto —sobre todo en las aventuras de Martín Garatuza y en algunas de Luisa cuando se viste de hombre—, sino a la manera en que se construye el texto, es decir, a la presentación aparentemente anónima de los personajes, en muchos casos sin máscaras, para ocasionar con este enigma alguna aventura en la que quede en suspenso su identidad para que el lector esté, prácticamente,



con la pregunta en mente de “¿quién es este individuo?”. La presentación de Blanca es otro ejemplo idóneo de esta técnica. En el capítulo VI, libro primero, donde aparece por primera vez la protagonista se titula: “En donde el lector conocerá a la verdadera heroína de esta no menos verdadera historia”. La primera sorpresa para el lector es conocer a la “verdadera heroína”, puesto que hasta el momento todo parecía indicar que era Beatriz. La segunda sorpresa es que no se explica quién es, y será mediante el diálogo con otros personajes que el lector, ya aludido desde el título del capítulo, la conocerá y sabrá su nombre. La exposición de sus sufrimientos y de su encierro, causados por su hermano Pedro, de antemano provocan en el lector la compasión por Blanca, cuando después la describe físicamente, el narrador ya ha ganado a favor del personaje la empatía del lector, que en adelante verá con malos ojos a sus enemigos, sean estos su hermano Pedro, Alonso de Rivera o la misma Inquisición. Consciente de esta manipulación del suspenso (y un tanto del lector) declara finalmente el narrador: “No hemos cuidado de describir a doña Blanca, y es fuerza que el lector la conozca” (p. 45, t. 1).

Lo mismo sucede con el devenir de las circunstancias aparentemente inconexas, es decir, cuando a los personajes les sucede alguna peripecia que no seguía el hilo de la narración; en estos casos, el narrador hace un llamado al lector para indicarle que es necesario regresar al pasado y develar el misterio: “Vamos nosotros a retroceder un poco, para que el lector sepa lo que contenía aquel misterio” (p. 104, t. 2). El narrador, por tanto, apela al lector en escenas de suspenso o de misterio; y, en ese momento, emplea como

recursos narrativos la *analepsis* o a la *prolepsis*.<sup>70</sup> El lector va y viene en sucesivos desplazamientos de tiempos y espacios, viajando de alguna manera por el tiempo-espacio del enunciado, pero siempre como un observador guiado por el narrador, quien después de develarle la incógnita lo encamina de nueva cuenta en la narración: “Seguiremos a este hombre, que no es ni más ni menos que el Ahuizote, hasta la casa de don Manuel de la Sosa” (p. 182, t. 1).

Puede notarse, además, que la intención de conectar el texto con su posible receptor se presenta desde el título de la novela, cuyo encuentro de términos antitéticos debió ser de gran interés para el lector de la época, sobre todo porque le ofrecía una historia que, al mismo tiempo, era sobre religión, política, amor y aventuras. Lo mismo sucede con los subtítulos de los capítulos, algunos de marcado acento humorístico que, desde luego, también tienen la intención de despertar la curiosidad y de estimular en el lector el humor y la simpatía por el relato. Por ejemplo: “De cómo tirios y troyanos, iban todos a parar a la Inquisición”, o este: “Donde el “diablo tira la manta”, también este otro: “En donde se prueba que tanto valían los polvos de una bruja, como el chupamirto de un nahual”. O algunos otros que buscan mantener el suspenso y el misterio: “Cómo “en donde menos se piensa...””.

En cuanto a la segunda función sobre la temporalidad de la lectura, este aspecto del texto me parece que responde a la entrega fragmentada que tenía en un principio la novela cuando se distribuía en folletín; es, por tanto, la función evocativa que tiene el texto. Los recordatorios servían para que el lector, que tal vez tenía semanas sin leer sobre un suceso o

---

<sup>70</sup> Para la definición del concepto de *analepsis* vid nota 65. En cuanto al otro concepto, la *prolepsis*, es un recurso que indica un tiempo “diegéticamente posterior al punto en que se le inserta en el texto” (Vid. G. Genette, *Figures III...*, pp. 77-121).

personaje, volviera a recordarlo, en un juego constante entre la memoria y la expectativa. La temporalidad de la lectura no es el transcurso del tiempo dentro de la historia, ya que éste se denomina tiempo-espacio del enunciado, y sólo atiende al transcurso de los hechos ficcionales. En *Monja y casada* esta temporalidad del enunciado tiene marcas muy específicas, como señalar la fecha de un suceso. Por ejemplo, los acontecimientos narrados tienen lugar en la ciudad de México, y el primer día de la historia se ubica el 3 de julio de 1615. A lo largo de la novela se marcan las horas, los minutos, los días, meses o años transcurridos en la vida de los personajes. Todas estas marcas temporales refieren el tiempo de la acción, en este caso localizado en un pasado colonial. En cambio, la temporalidad de la lectura se construye pensando en el lector. Todorov explica este elemento narrativo de la siguiente manera: “El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia”.<sup>71</sup> Riva Palacio señala, puntualmente, el transcurso de la lectura, ya que el narrador, conforme va contando la anécdota, ofrece recordatorios y señalamientos de eventos narrados con anterioridad en otra parte del texto. Todas estas indicaciones están dirigidas al lector y forman parte de la temporalidad de la lectura que la misma disposición en entregas propició. Este recurso sirve para incrementar el suspenso y para que el lector no se pierda en el entrecruzamiento de tiempos y espacios, es decir, que forma parte de la lectura guiada que *Monja y casada* tiene como criterio de construcción de su estructura narrativa. El narrador es el encargado de ejecutar esta guía

---

<sup>71</sup> T. Todorov, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2006, p. 182.

interna y su función consiste en ir señalando los elementos que considere pertinentes para que el lector obtenga una lectura que sea, al mismo tiempo, placentera e instructiva.

Esta atención puesta al lector es propia de los liberales que tenían un fuerte objetivo en el progreso de la educación, principalmente de las mujeres. Todo novelista histórico del siglo XIX reconocía la importancia del lector, aunque muchos de ellos no lo encaminaran o mencionaran tanto como Riva Palacio. Los editores de periódicos y revistas también reconocían y tenían en cuenta al público lector. En el México decimonónico es posible encontrar cientos de libros pensados para mejorar la lectura o revistas pensadas para introducir a las mujeres y los niños en la lectura.<sup>72</sup> De hecho, el interés de que las mujeres leyeran, según explica Clementina Díaz y de Ovando, era “propio del romanticismo, que no olvida el interés social que representa educar a la mujer”.<sup>73</sup>

Era esa mujer de la vida diaria la que también encontraba su representación ficticia en el texto mediante el llamado a la “lectora”. Esta representación femenina pertenece a un género del lector interno –el otro es simplemente el “lector” sin más adjetivos–. El hecho de que el narrador nombre y cite al lector pone de manifiesto el interés en la lectura y la conciencia que tenía Riva Palacio del contacto entre el texto y su receptor, como una parte de la conciencia narrativa dominante en el discurso.

---

<sup>72</sup> Algunas de las revistas infantiles del siglo XIX fueron: *El Diario de los Niños* (1839-1840), *El Ángel de los Niños* (1861), *El Niño Mexicano* (1895), *Calendario Fantástico de los Niños* (1859-1860), *El Ángel de la Guarda* (1870-1871), *El Escolar* (1872), entre muchos otros (Vid. Claudia Agostoni, “Divertir e Instruir. Revistas infantiles del siglo XIX mexicano”, en *La república de las letras...*, t. 2, pp. 171-182). También había muchas revistas y periódicos dirigidos para las mujeres, tales como: *El Recreo del Hogar* (1879), *El Álbum de la Mujer* (1883-1890), *El Calendario de las Señoritas Mexicanas* (1839), *El Semanario de las Señoritas Mejicanas* (1841-1842), *El presente amistoso. Dedicado a las Señoritas Mexicanas* (1850-1852), *Las Hijas del Anáhuac* (1873-1874), etc. (Vid. Lucrecia Infante Vargas, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX”, en *La república de las letras...*, t. 2, pp. 183-194).

<sup>73</sup> C. Díaz y de Ovando, “Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 27, 1958, p. 55.

La construcción ficcional de un lector y una lectora indica que en la mente del novelista decimonónico había dos tipos de lectores sociales que leerían sus obras y que era preciso hacer la diferenciación y el énfasis en cada uno para mostrar cuánto se conocen sus gustos o cuánto se considera su opinión en los avatares de la anécdota. En *Monja y casada*, por ejemplo, es posible encontrar que cuando el narrador está tratando del amor, el enamoramiento o el cortejo amoroso se dirige a la lectora, poniendo en evidencia que reconoce que ésta sentía más atracción por dicha temática: “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” (p. 144, t. 1). Nunca, por el contrario, apela a la lectora cuando considera necesario hacer una aclaración histórica, ya sea sobre el cambio temporal o sobre los vericuetos de la trama. En estos casos únicamente se llama al lector a seguir el hilo de la trama. El lector, sin adjetivos, funciona conforme a las aclaraciones temporales de la anécdota, es decir, que está más vinculado con la necesidad del narrador de hacer comprensible el transcurso y construcción de la trama, en un sentido narratológico. La función de la lectora que aparece en el texto está pensada en un sentido ideológico y moral, de convencimiento y persuasión; por eso, se muestra más en relación con los temas y sucesos de familia o de amor de la historia narrada que con los aspectos estructurales del relato.

La construcción específica de una lectora también se debe a que en el siglo XIX entre los lectores populares de novelas había un grupo de gran interés para Riva Palacio: las mujeres aficionadas a las novelas sentimentales. Esta capa social era una de las que poseía

un conocimiento más pobre sobre la Reforma o la historia política de México.<sup>74</sup> Dirigirse a ellas en una novela que el mismo Riva Palacio construyó intencionalmente como una historia de amor era parte de su apuesta ideológica. A ellas podría explicarles la situación del virreinato y los conflictos históricos que ocurrieron en ese momento, así como los abusos y excesos de la Iglesia, pues lo más seguro es que muchas de ellas vieran escandalizadas como los liberales de su siglo atacaban a los sacerdotes; el liberalismo debió ser entendido por las mujeres mexicanas del siglo XIX, educadas con una férrea doctrina católica, como ateísmo.

Con su novela, Riva Palacio estaba transformando esta concepción popular de las mujeres, enganchándolas sin duda con el irresistible tema amoroso. El amor fue el recurso de la seducción que Riva Palacio empleó en *Monja y casada*, ya que como bien explica Clementina Díaz y de Ovando las mujeres no podían evitar la tentación de leer una novela sentimental “seguramente porque en ellas era siempre heroína o inspiración, o porque el agrisulce amor jugaba un papel tan importante, o porque los protagonistas eran jóvenes y hermosos, o bien porque le permitían evadirse de la realidad”.<sup>75</sup> Así, una historia de amor fallido, una heroína joven y hermosa, unos galanes valientes y enamorados, una vida familiar puesta en exhibición fueron algunos de los elementos narrativos planeados para esta lectora que viaja junto con el narrador por el periodo colonial desmenuzando la historia de México y conociendo los ardides del poder político y religioso.

---

<sup>74</sup> Jacqueline Covo escribe que la educación de las mujeres mexicanas del siglo XIX era “inexistente o reducida a los rudimentos recibidos en los conventos, inadecuada para formar a seres capaces de vivir en sociedad, despreció las personalidades, pervirtió los instintos más naturales, apagó las aspiraciones más legítimas, despertó la hipocresía, inculcó en las jóvenes un horror hacia la sociedad considerada como un lugar de corrupción; las ha hecho así incapaces de desempeñar el papel de futuras esposas, madres y ciudadanas” (*op. cit.*, p. 305).

<sup>75</sup> C. Díaz y de Ovando, “Un gran literato liberal...”, p. 55.

## CONCLUSIÓN

La novela de folletín fue una moda de escritura nacida del periodismo, que sirvió a los novelistas mexicanos del siglo XIX para configurar y representar en el plano de lo estético su realidad histórica y cultural. Los recursos provenientes de este modelo europeo fueron entendidos en México como elementos de apoyo para conformar la novela nacional. Lo anterior implicó la construcción de una poética narrativa como un proceso de reelaboración que lograra asimilar los elementos clásicos de este tipo de novela, esencialmente fragmentada y vertiginosa en sus tramas, pero ahora refuncionalizados en los problemas de México, tanto en el ámbito literario como en el político. Debido a la unión de estos dos intereses, la novela de folletín fue adoptada como un modelo capaz de enriquecer la escritura novelística, con estrategias y recursos novedosos, y, al mismo tiempo, de contribuir a la literatura nacional aportando una nueva manera de escribir.

Vicente Riva Palacio es un escritor ejemplar de esta modelización del folletín. Su obra fue considerada desde el momento de su publicación como folletinesca en toda la extensión de la palabra y esto se debe al hecho de que supo conciliar la novela histórica, al estilo de Walter Scott, con los elementos del folletín europeo de aventuras al estilo de Dumas y Manuel Fernández y González. *Monja y casada, virgen y mártir*, obra que he elegido como muestra de esta hibridación de tendencias, es la primera novela escrita por Riva Palacio que se fundamenta en esta coalición de recursos y estrategias. No obstante de la riqueza que se encuentra en la unión de estos dos tipos de escritura novelística, la crítica

sólo ha considerado y puesto en examen la cualidad histórica de los textos, descartando o eludiendo la capacidad folletinesca que las novelas de este autor poseen como núcleo constructivo, sugiriendo con este tipo de estudios que su valor literario se encuentra en el modelo de la novela histórica que tienen como base los textos; los recursos de la novela histórica han sido señalados como los rasgos más significativos y abarcadores de la poética novelística de Riva Palacio. Conforme avanzaba en mi análisis de la obra reconocí la importancia de emprender una lectura que partiera desde el modelo del folletín, ya que para explicar la justa aportación de los recursos folletinescos era más pertinente encontrar y examinar todo lo relativo a este género y después aproximarme al modelo de la novela histórica, en oposición a la metodología más frecuente de la crítica. Este camino crítico me permitió reconocer que los dos modelos funcionan en paralelo y que la complejidad y los atributos narrativos de la novela van más allá de su densidad histórica. Esta nueva manera de leer la novela es también parte de mi hallazgo, pues revisar primero sus recursos narrativos y después sus componentes ideológicos me permitió advertir que antes que una obra de interés histórico y político *Monja y casada, virgen y mártir* es una elaboración literaria basada en mecanismos de construcción y en estrategias escriturales, que dialogaban y se retroalimentaban de las tendencias literarias de su tiempo.

Para ofrecer una explicación de este encuentro de subgéneros novelísticos fue necesario iniciar con la exploración de la manera en que Riva Palacio acogió las técnicas y estrategias del folletín, nunca antes analizadas puntualmente, entre las que se destacaron la construcción de una estructura típica del suspenso que tiene finales sorprendidos en cada capítulo, los personajes tipo (el bandido, la dama huérfana e indefensa, el héroe enamorado, el villano, la antagonista bella, pero ambiciosa, el hermano malvado y el religioso déspota y



tirano, entre otros.); una estructura melodramática con carga simbólica que opera entre lo religioso y lo político, un dualismo moral dividido entre buenos y malos, luz y sombra, el Bien y el Mal, liberales y conservadores. Esta división es la que otorga a la obra una atmósfera fantasmagórica y oscura. La configuración novelística encontrada responde a una manera muy particular del modelo que Riva Palacio puso en funcionamiento. La diferencia más radical que se encontró en relación al modelo europeo fue temática, pues es evidente que en *Monja y casada, virgen y mártir* los conflictos están relacionados con la realidad política de México, es decir, con los temas que eran más importantes para los escritores mexicanos del siglo XIX: el debate entre conservadores y liberales, que para ellos se expresaba entre su presente ideológico y el pasado colonial. La originalidad de Riva Palacio radica, entonces, en proporcionarle una representación literaria de escritura folletinesca a este conflicto político, que se elaboró entre un remolino de aventuras y escenas melodramáticas, en apariencia secundarias al acontecer histórico. Su adaptación del modelo en el que se acomodaron y remodelaron las costumbres y acontecimientos de México, la aristocracia novohispana y los problemas sociales de los criollos y de las demás clases del país, lograron que el modelo de folletín se volviera en sus manos mexicano y liberal.

También se encontró mediante el análisis que Riva Palacio no realizó una modelización cabal y automática del folletín, sino que retomó y refuncionalizó sólo aquellos elementos que eran pertinentes para su objetivo. Uno de estos elementos es la construcción de aventuras, que es un recurso, y al mismo tiempo una característica, central de su obra. Otro rasgo propio de su obra es que no presenta una estructura maniquea cerrada y fiel al modelo de folletín, y esto es perceptible por el hecho de que la división maniquea de buenos y malos vacila debido a la construcción de los personajes híbridos, es

decir, aquellos que no caben completamente dentro uno de estos grupos: Teodoro y Martín Garatuza son los dos principales. Ambos ponen en evidencia un ejercicio constructivo de personajes en los que es posible encontrar el mestizaje y la complejidad étnica de México. Por tanto, los contrastes propios del melodrama y del folletín de la época no tiene en *Monja y casada, virgen y mártir* una reproducción mecánica. Esta estructura maniquea titubeante le que concede a la novela su singularidad en cuanto al uso del modelo de folletín.

La dinámica narrativa de la novela de folletín, que se articuló en la novelística de Vicente Riva Palacio, estaba condicionada por las relaciones que éste mantenía con otros fenómenos, como el debate político y la finalidad didáctica e ideológica de la novela histórica de su tiempo. Por esta razón, el modelo del folletín estaba determinado por el conjunto de convicciones políticas que Riva Palacio ejercía como sujeto político de tendencia liberal. La postura liberal en sus novelas busca legitimar un bando descalificando al otro; por eso se expone como una actitud defensiva, contestataria y desacreditadora. Este es el motivo por el que su modelización del folletín se vio supeditado a los intereses políticos que, de cierto modo, lo impulsaban a crear un texto que no sólo debatiera las ideas contrarias a su inclinación ideológica, sino que también ofreciera los elementos para descalificar al oponente conservador con una valoración del mundo que lo exhibiera frente al lector como representante de un régimen negativo, totalitario y obsoleto en el sistema posindependentista, es decir, en la República liberal de mediados del siglo XIX, que es el presente político que se encuentra como trasfondo de las aventuras narradas y al que se refiere, en última instancia, el debate político expuesto en la novela.

Mediante el análisis de *Monja y casada, virgen y mártir* he demostrado cómo se presenta un debate político y crítico hacia el ideario conservador, al mismo tiempo que se

asumen los principios narrativos que rigen la construcción de la novela folletinesca de aventuras. La conclusión general extraída es que esta conjunción de técnicas y tendencias novelísticas dio como resultado una novela heterogénea, que es histórica en su contenido, en su modo de elaborar y defender una postura ideológica, y es folletinesca en su mecanismo de construcción, en su método fragmentado y periodístico de escritura, así como en su visión melodramática y maniquea del universo narrado.

Para Riva Palacio la novela era el medio idóneo para exponer y defender su postura política, no sólo porque era el género literario dominante y más leído (él reconocía que la popularidad del género le facilitaría la entrada en la sociedad), sino porque era el que le ofrecía el mejor camino posible para poner de manifiesto su interés político; de alguna manera, su modelización del folletín deja ver que la lucha entre conservadores y liberales se prestaba con facilidad a la oposición maniquea y melodramática del Bien y del Mal, que era la dicotomía de valores absolutos típica de la estructura narrativa de este modelo. La novela podía albergar la disputa ideológica, la enseñanza moral y nacionalista, que Riva Palacio necesitaba para representar su visión de mundo y su ideario político, y el género novelístico parecía estar planeado para esta utilidad.

La apropiación de los elementos folletinescos debe, por tanto, ser tomada como un acierto de sus novelas, no sólo porque se trata de los mecanismos de escritura que en su momento eran considerados el epítome de lo moderno, sino porque están reelaborados con destreza y virtuosismo, jugando un papel primordial en la construcción del objetivo político, que era la esencia de la novela que Riva Palacio concebía como la novela nacional. Riva Palacio hizo del modelo folletinesco una composición híbrida construida, tanto con su interés ideológico, manifiesto en su crítica a la Inquisición y al conservadurismo, como del

conjunto de recursos del folletín que funcionan como la estructura narrativa que sostiene la dimensión ideológica; ambos aspectos, el político y el folletinesco, constituyen la poética creativa de su obra.

Con mi análisis se deduce que el modelo de escritura del folletín tiene dos funciones en la novelística de Vicente Riva Palacio: una función poética, que interviene en la construcción textual y que ofrece técnicas, recursos, personajes, temas y otras estrategias para la elaboración de la trama y las aventuras; y una función política, necesaria para cumplir el objetivo partidista, liberal y de enfrentamiento que la novela sostiene como argumento en el nivel ideológico del discurso; esta segunda función se manifiesta a partir de los recursos que seducen al lector: escribir una novela interesante y entretenida era parte del interés ideológico de Riva Palacio, ya que su método de convencimiento y su defensa del liberalismo para que fueran eficaces debían ser presentados con esta forma aparentemente sólo divertida.

Concluyo, por lo tanto, que la novela histórica cultivada por Riva Palacio se enriqueció con los recursos del folletín, que se asimilaron como parte de la estética histórica de su novela. Su trabajo con el género folletinesco consiguió que su obra asumiera la esencia folletinesca típica del género sin rebajar sus propiedades de novela histórica; de cierto modo, en su obra el modelo folletinesco se convirtió en un componente integral de la novela histórica, asunto que ningún otro escritor mexicano de su época consiguió con tanta eficacia. Esta es la razón por la que en *Monja y casada, virgen y mártir* se presentan estas dos funciones del folletín imbricadas y entrelazadas con la faceta histórica del texto mediante la historia de amor, entre doña Blanca y César de Villaclara, y la historia política de la Colonia novohispana, siendo ambas igual de llamativas y emocionantes.

De la confluencia de los elementos históricos y folletinescos deriva también la doble función del narrador construido en la novela, como un componente fundamental para comprender cómo se integran en el discurso de *Monja y casada, virgen y mártir* dos tendencias narrativas: la novela histórica y la folletinesca. El narrador tiene la misión de hacer evidente el contenido histórico legítimo, defendiendo, primero, su oficio de historiador; y, después, certificando la veracidad de la historia contada con pruebas y documentos, a partir de los cuales se puede desautorizar al contrincante conservador, ejemplificado en el texto con la Inquisición; sin eliminar estos dos objetivos, el narrador debe también manejar y poner en funcionamiento las estrategias del suspenso, la intriga, el melodrama, el misterio al estilo Dumas, la enseñanza moral y patriótica (debido a la convulsión de los tiempos políticos los liberales se vieron obligados a asumir una tarea de instrucción que desde siempre había sido encargada a los conservadores; esta es la razón por la que en *Monja y casada, virgen y mártir* el afán de instrucción y la promoción nacionalista son tan persistentes), es decir, los mecanismos y técnicas del folletín que hacían que el texto fuera a la vez entretenido e instructivo.

La unión de mecanismos de escritura de ambas tendencias novelísticas contribuyó a que la obra de Riva Palacio tuviera simultáneamente mucho dinamismo narrativo y un profundo contenido histórico, percibido por él como algo provechoso para el lector. Esta exitosa composición heterogénea fue uno de los motivos que lo llevó a escribir siete novelas históricas en un breve periodo de cinco años (pues antes de éstas sólo había escrito cuentos, artículos periodísticos e históricos, poemas y dramas), que operaban con las mismas técnicas y los mismos recursos, es decir, a concebir una poética estética novelística

que respondía a su interés como político e historiador al mismo tiempo que a sus inquietudes de novelista.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. OBRAS DE VICENTE RIVA PALACIO

Riva Palacio, Vicente, *Cuentos del General*. Porrúa, México, 2006.

\_\_\_\_\_, *Los piratas del golfo*, 2 ts. Porrúa, México, 2000.

\_\_\_\_\_, *Martín Garatuza*, 2 ts. Porrúa, México, 2005.

\_\_\_\_\_, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, 2 ts. Porrúa, México, 2000.

\_\_\_\_\_, *Monja y casada, virgen y mártir*, 2 ts, ed. y pról. Antonio Castro Leal. Porrúa, México, 2007.

\_\_\_\_\_, *Calvario y Tabor*, ed. crítica de Manuel Sol Tlachi, 2 ts. Universidad Veracruzana, México, 2011 (*Clásicos mexicanos*, 10 y 11).

\_\_\_\_\_, *La vuelta de los muertos*. Porrúa, México, 1986 (*Sepan cuantos*, 507).

\_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Pedro Castera, *Carmen. Memorias de un corazón*. Porrúa, México, 2004, pp. 19-22.

\_\_\_\_\_ y Payno, Manuel (eds.), *El libro rojo*, pról. de Carlos Monsiváis. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006.

### II. CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE VICENTE RIVA PALACIO

Algaba, Leticia, “Una novela de Riva Palacio en entredicho”, *Secuencia*, núm. 35, 1996, pp. 43-58.

\_\_\_\_\_, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*. UAM, México, 2008.

\_\_\_\_\_, “La novela histórica de Vicente Riva Palacio”, en Vicente Riva Palacio, *Magistrado de la República Literaria. Una antología general*, selec. y est. prel. Esther Martínez Luna. Fondo de Cultura Económica/F. L. M. /UNAM, México, 2012, pp. 373-395.

Araujo Pardo, Alejandro, “La representación del Santo Oficio de la Inquisición en Vicente Riva Palacio y su novela *Monja y casada, virgen y mártir*”, en *Inquisición novohispana*, Noemí Quesada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.). UAM/UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2000, t. 2, pp. 127-147.

Castro Leal, Antonio, “Prólogo a *Monja y casada, virgen y mártir*”, en *La novela del México colonial*. Aguilar, México, 1987, t. 2, pp. 353-354.

Chavarín, Marco Antonio, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007.

Colón, Cecilia, *Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir*. AUM, México, 2012.

Dávila, Mariano, *Breves observaciones sobre la moderna novela titulada “Monja y casada virgen y mártir” (Historia de los tiempos de la Inquisición). Aceptación de un tremebundo reto, del padre Dávila*. s/e, México, 1869.

Díaz y de Ovando, Clementina, “La novela histórica en México. Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Historia leído por la doctora Clementina Díaz y de Ovando el 30 de septiembre de 1975”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. Academia Mexicana de la Historia, México, 1971-1976, pp. 175-193.



\_\_\_\_\_, “Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 27, 1958, pp. 47-62.

Millán, María del Carmen, “Tres novelistas de la Reforma”, *La palabra y el hombre*, núm. 4, 1957, pp. 53-63.

Ortiz Monasterio, José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. Instituto Mora, México, 1993.

\_\_\_\_\_, “Patria”, *tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*. UNAM/Instituto Mora, México, 1999.

\_\_\_\_\_, “Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio. Un caso para evaluar la aportación de la novela histórica como método de conocimiento”, *Historias*, núm. 69, 2008, pp. 57-79.

\_\_\_\_\_, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. Fondo de Cultura Económica/Instituto Mora, México, 2004.

\_\_\_\_\_ y Solórzano Ponce, María Teresa, “Las novelas históricas de Vicente Riva Palacio”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, Rafael Olea Franco (ed.) y Pamela Vicenteño Bravo (colab.). El Colegio de México, México, 2010, t. 1, pp. 107-130.

Pi-Suñer Llorens, Antonia, “La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico”, *Secuencia*, núm. 35, 1996, pp. 83-108.

Reyes, Alfonso, “Vicente Riva Palacio”, en Alfonso Reyes, *Obras completas I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. 1, pp. 253-256.

Sol Tlachi, Manuel, “*Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio: historia de un texto”, *Literatura Mexicana*, núm. 1, 2009, pp. 41-56.

Solórzano Ponce, María Teresa, “La historia como material compositivo de las novelas de Vicente Riva Palacio”, *Secuencia*, núm. 35, 1996, pp. 23-42.

\_\_\_\_\_, “Vicente Riva Palacio ante la vida teatralizada de México en el siglo XIX”. Tesis de licenciatura, UNAM, 1987.

### III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Agostoni, Claudia, “Divertir e Instruir. Revistas infantiles del siglo XIX mexicano”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 171-182.

Aínsa, Fernando, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. El otro, el mismo, Mérida, Ven., 2003.

Altamirano, Ignacio Manuel, “Introducción”, en *El Renacimiento*. Periódico literario. Imp. de F. Díaz de León y Santiago White, México, 1869, t. 1, pp. 3-6.

\_\_\_\_\_, “La literatura en 1870. La novela mexicana”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*. SEP, México, 1988, t. 1, pp. 230-236.

\_\_\_\_\_, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, 2 ts., ed. y pról. José Luis Martínez. Porrúa, México, 2002.

Amorós, Andrés, *Subliteraturas*. Ariel, Madrid, 1974.

Aparici, Pilar e Isabel Gimeno (eds.), “Prólogo”, en *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*. Anthropos, Barcelona, 1996.

- Aristóteles, *El arte poética*. Austral, Buenos Aires, 1948.
- Ayguals de Izco, Wenceslao, “Prefacio”, *El palacio de los crímenes*, en *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*, Pilar Aparici e Isabel Gimeno (eds.). Anthropos, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *María, la hija de un jornalero*, en *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*, Pilar Aparici e Isabel Gimeno (eds.). Anthropos, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La marquesa de Bellaflor*, en *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*, Pilar Aparici e Isabel Gimeno (eds.). Anthropos, Barcelona, 1996.
- Bajtín, Mijaíl, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y Estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989, pp. 13-75.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México, 2003.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 2010.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores, México, 2008.
- Bobadilla, Gerardo, *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*. Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2001.
- Botrel, Jean François, “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, en *Creación y público en la literatura española*, Andrés Amorós (ed.). Castalia, Madrid, 1974, pp. 111-155.

- Brading, David A., "El patriotismo liberal y la reforma mexicana", en *El nacionalismo en México. VIII Coloquio de Antropología e historia regionales*, Cecilia Noriega Elío (ed.). El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, pp. 179-204.
- \_\_\_\_\_, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Era, México, 2011.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, Clinton, 1976.
- Brushwood, John S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Carballo, Emmanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara/Xalli, Guadalajara, 1991.
- Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*. Gredos, Madrid, 1967.
- Castillo Troncoso, Alberto del, "El surgimiento de la prensa moderna en México", en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 105-118.
- Castro Leal, Antonio, "Estudio preliminar", en Manuel Payno, *El fistol del Diablo*. Porrúa, México, 2007 (*Sepan cuantos*, 80), pp. ix-xxv.
- Catelli, Nora, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Anagrama, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Buenos libros, malas lecturas: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", *Lectora*, 1 (1995), 121-133.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la Historia*, trad. Jorge López Moctezuma. Universidad Iberoamericana, México, 2010.

- Covo, Jacqueline, *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)*, Trad. María Francisca Mourier-Martínez. UNAM, México, 1983.
- Cuéllar, José Tomás de, *El pecado del Siglo*, en *La novela del México colonial*. Aguilar, México, 1987, t. 1.
- Díez Borque, José María, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Al-Borak, Madrid, 1972.
- Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Gredos, Madrid, 1973.
- Eco, Umberto, “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”, en *El superhombre de masas*. DeBolsillo, México, 2007, pp. 34-71.
- Fernández Montesinos, José, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Castalia, Madrid, 1966.
- Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Eunsa/ Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.
- Ferreras, Juan Ignacio, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Taurus, Madrid, 1976.
- \_\_\_\_\_, *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*. Taurus, Madrid, 1972.
- Genette, Gérard, *Figures III*. Éditions du Seuil, París, 1972.
- Girón, Nicole, “La folletería durante el siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 375-390.

- Gómez Hermosilla, José, *Arte de hablar en prosa y verso*. Editorial Glem, Buenos Aires, 1943.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- González, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*. Ediciones Botas, México, 1951.
- Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*. Lautaro, Buenos Aires, 1961.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, “El cruzamiento en literatura”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 409-414.
- Infante Vargas, Lucrecia, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 183-194.
- Israel, Jonatahn I., *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Kirkpatrick, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Cátedra, Madrid, 1991.
- Lafragua, José María, “Carácter y objeto de la literatura”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 69-77.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós, Madrid, 2005.

Leal, Luis, "El contenido literario de *La Orquesta*", *Historia mexicana*, 3 (1958), pp. 328-367.

León Portilla, Miguel, "Respuesta al discurso de la doctora Clementina Díaz y de Ovando al ingresar en la Academia Mexicana de la Historia", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. Academia Mexicana de la Historia, México, 1971-1976, pp. 194-200.

Lukács, Georg, *Teoría de la novela. El alma y sus formas*, trad. Jasmin Reuter. Grijalbo, México, 1979.

Marco, Joaquín, "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)", en *Homenaje a Jaime Vicens Vives*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1967, t. 2, pp. 363-372.

\_\_\_\_\_, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de Cordel)*. Taurus, Madrid, 1977.

Monsiváis, Carlos, "Manuel Payno: México, novela de folletín", en *Del Fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, Margo Glantz (coord.). UNAM, México, 1997, pp. 241-252.

Montero Sánchez, Susana A., *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. UNAM/PUEG/Plaza y Valdés, México, 2002.

Pacheco, José Emilio, "Presentación", en *La novela histórica y de folletín*. Promexa, México, 1985, pp. v-xvi.

Pani, Erika, "«Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes»: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX", en *La*

- república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos.* UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 119-130.
- Payno, Manuel, “Los misterios de París por Eugenio Sue”, en *Escritores literarios II*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, pp. 553-560.
- Payno, Manuel, *El fistol del Diablo*. Porrúa, México, 2007 (*Sepan cuantos*, 80).
- Paz, Octavio, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 13-35.
- Perales Ojeda, Alicia (ed.), *Las asociaciones literarias mexicanas*. UNAM, México, 1997.
- Pérez-Rayón, Nora, “La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 145-158.
- Picard, Rogerd, *El romanticismo social*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores, México, 1998.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI Editores, México, 1996.
- Prieto, Guillermo, “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 111-124.
- \_\_\_\_\_, *Memorias de mis tiempos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.



Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*. Ediciones Cal y Arena, México, 2010.

\_\_\_\_\_, “Estudio preliminar. La patria como oficio”, en Guillermo Prieto, *La patria como oficio. Una antología general*, selec., cronología y est. prel. Vicente Quirarte. Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/UNAM, México, 2009, pp. 13-37.

Rivera, Jorge B., *El folletín y la novela popular*. Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Román Gutiérrez, Isabel, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. Hacia el realismo*, 2 ts. Alfar, Sevilla, 1988.

Romero Tobar, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*. Fundación Juan March/Ariel, Barcelona, 1976.

\_\_\_\_\_, “Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco”, *Prohemio*, núm. 1, 1972, pp. 45-90.

Rosa, Luis de la, “Utilidad de la literatura en México”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 87-101.

Ruedas de la Serna, Jorge, “Presentación”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 7-13.

\_\_\_\_\_, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*. UNAM, México, 2010.

Sandoval, Adriana, *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX 1851-1884*. UNAM, México, 2008.

Sierra O'Reilly, Justo, *La hija del judío*, ed. crítica de Manuel Sol Tlachi, 2 ts. Universidad Veracruzana, México, 2008 (*Clásicos mexicanos*, 9 y 10).

Sierra, Justo, *El ángel del porvenir*, en *Obras Completas II. Prosa literaria*. UNAM, México, 1977.

\_\_\_\_\_, "La literatura en México y otras cosas", en Justo Sierra, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*. Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/UNAM, México, 2009, pp. 218-224.

Sol Tlachi, Manuel, "Introducción", en Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío*, ed. crítica de Manuel Sol Tlachi, 2 ts. Universidad Veracruzana, México, 2008 (*Clásicos mexicanos*, 9), pp. 15-96.

Suárez de la Torre, Laura, "La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX", en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. UNAM, México, 2005, t. 2, pp. 9-25.

Sue, Eugenio, *Los misterios de París*, 2 ts. Porrúa, México, 1987 (*Sepan cuantos*, 525 y 526).

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

Thomasseau, Jean Marie, *El Melodrama*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, México, 2006, pp. 161-197.

\_\_\_\_\_, *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

\_\_\_\_\_, "Poética", en *¿Qué es el estructuralismo?*, trads. Ricardo Pochtar y Andrés Pirk. Losada, Buenos Aires, 1971, pp. 101-173.

- Torre Villar, Ernesto de la, “La Inquisición”, en *Inquisición novohispana*, Noemí Quesada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.). UNAM/UAM, México, 2000, t. 1, pp. 63-72.
- Tovar, Pantaleón, *El siglo XIX*. Periódico político, literario y de avisos, martes 1 de octubre de 1867, p. 3
- Treviño García, Blanca Estela, “José María Lafragua (1813-1876)”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 61-65.
- Vicenteño Bravo, Pamela, “La visión de una modernidad en tres novelas de José Tomás de Cuéllar”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2011.
- Vigil, José María, “Algunas consideraciones sobre la literatura Mexicana”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 273-284.
- Villegas Cedillo, Antonio, *La novela popular mexicana del siglo XIX*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1984.
- Ynduráin, Francisco, *Galdós entre la novela y el folletín*. Taurus, Madrid, 1970.
- Zarco, Francisco, “Estado de la literatura en México”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 175-179.
- \_\_\_\_\_, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (ed.). UNAM, México, 1996, pp. 163-174.
- Zavala, Iris, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Anaya, Madrid, 1971.

\_\_\_\_\_, “Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española”, *Revista de Occidente*, núm. 80, 1969, pp. 167-185.

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

#### IV. PERIÓDICOS Y REVISTAS

*La Orquesta*. Periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas. Imp. de Manuel C. de Villegas, México, años: 1867-1869, jefe de redacción Vicente Riva Palacio.

*La Opinión Nacional*. México, año: 1868.

*El Siglo XIX*. Periódico político, literario y de avisos. Imp. de Ignacio Cumplido, México, años: 1841-1845; 1848-1858; 1861-1863; 1867-1896.

*El Monitor Republicano*. Imp. de V. García Torres, México, años: 1844-1896, jefe de redacción Florencio M. del Castillo.

*El Renacimiento*. Periódico Literario. Imp. de F. Díaz de León y Santiago White, México, 1869, Ignacio Manuel Altamirano y Gonzalo A. Esteva (eds.).

*Revista Científica y Literaria de México*. México, año: 1846, colaboración de Manuel Payno.