



EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

CUENTOS DEL GENERAL DE VICENTE RIVA PALACIO:

UNA PROPUESTA DE INTEGRACIÓN

TESIS

que para obtener el grado de

DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

Marco Antonio Chavarín González

Asesor: Dr. Rafael Olea Franco

RESUMEN

Los veintiséis textos que componen *Cuentos del General* (1896) de Vicente Riva Palacio (1832-1896) se integran, según planteo, principalmente, mediante dos elementos: la intención del autor empírico de participar en el diálogo entre América y Europa, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, y la función ejemplar del género, directamente relacionada con la idea que Riva Palacio tenía de la literatura como medio argumentativo. El primer elemento se sustenta desde el análisis de la conferencia “Establecimiento y propagación del Cristianismo en Nueva España”, donde, desde una visión crítica y desde el Ateneo de Madrid, este escritor decimonónico plantea una serie de ideas sobre la Conquista y la Colonia, que evidencian el tipo de relación que España y México habían mantenido hasta entonces. El segundo elemento se justifica desde las primeras incursiones del autor en el cuento, donde escribe con claros intereses políticos. Otros elementos complementarios que ayudan a la cohesión del cuentario y que revelan las preocupaciones estéticas de Riva Palacio son un omnipresente autor implicado, una marcada ironía, un estratégico uso del pastiche y un significativo uso de los espacios al interior de los universos narrativos, así como el lugar seleccionado para cada uno de los textos en el cuentario y la presencia de la oralidad. Estos recursos, junto a los dos principales, guían el análisis de ocho cuentos representativos con el fin de subrayar la unidad de los veintiséis textos que componen el libro. Esta propuesta interpretativa busca sumarse a las que existen sobre *Cuentos del General* con el fin de lograr una lectura más completa de la obra literaria del autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias, primeramente, a mi asesor, el Dr. Rafael Olea Franco, por toda su ayuda antes y a lo largo de esta tesis, así como por su apoyo total e incondicional siempre. También a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, a la Dra. Belem Clark de Lara y a la Dra. Martha Elena Munguía Zatarain, por su generosa ayuda como parte de la Comisión Lectora. Igualmente, a mis ex compañeras de generación, Luz América y Elizabeth, quienes compartieron conmigo algunas de sus lecturas y un gran acervo de documentos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. EL CUENTO DECIMONÓNICO	
A. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	13
B. LEOPOLDO ALAS, UN MODELO DE CUENTO EJEMPLAR DECIMONÓNICO.....	29
C. LA CRÍTICA SOBRE <i>CUENTOS DEL GENERAL</i>	36
II. HISTORIA Y LITERATURA: AFIRMACIÓN Y PRUEBA	
A. VISIONES SOBRE ESPAÑA Y MÉXICO Y SUS RELACIONES: UNA PROPUESTA DE UNIÓN HISPÁNICA.....	47
1. El IV Centenario del Descubrimiento de América.....	47
2. Conferencia inaugural de Cánovas sobre Colón y sobre algunos grandes españoles del Descubrimiento.....	57
3. Clausura y resumen de las propuestas desde una perspectiva española.....	61
4. La conquista espiritual a punta de espada y arcabuz: una respuesta a la propuesta hispánica.....	65
B. “EL BUEN EJEMPLO” COMO POÉTICA DEL CUENTARIO: EL <i>EXEMPLUM</i> , FUNCIÓN LITERAL Y PARÓDICA.....	83
1. El <i>exemplum</i>	85

2.	Primeros cuentos de Riva Palacio con función ejemplar.....	94
a.	La Orquesta (1867-1870).....	94
b.	<i>El Correo del Comercio</i> (1872).....	107
3.	<i>Los Ceros, galería de contemporáneos</i> (1882).....	112
a.	<i>Los ceros de La República</i>	114
i.	Gutiérrez Nájera, el plagio y el pastiche.....	114
ii.	Justo Sierra, positivista o poeta.....	120
iii.	Peza y la verdad escondida tras la verdad.....	124
iv.	Mateos, el orador fecundísimo.....	128
b.	Los dos <i>Ceros</i> del libro y sus <i>exempla</i>	129
i.	El Cero definitivo de Sierra.....	129
ii.	Mateos, el orador que desafió a Quintiliano.....	132
III.	CUENTOS DEL GENERAL, VISIONES DE ESPAÑA, MÉXICO Y SUS RELACIONES	
A.	LA AFIRMACIÓN Y LA PRUEBA.....	143
1.	“El nido de jilgueros” como prólogo: relación España y México.....	143
2.	La función del <i>exemplum</i> en “El buen ejemplo”.....	157
B.	LOS ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS.....	165
1.	El autor implicado en “La máquina de coser”.....	165

2. La oralidad, una construcción de oídas y el doble lector en “La leyenda de un santo”.....	178
3. La ironía: más allá de la univocidad y del texto, “La horma de su zapato”.....	192
4. El pastiche en “La bestia humana”.....	208
5. El espacio-tiempo, la metempsicosis y lo fantástico en “El matrimonio desigual”.....	219
6. El cierre y las impresiones en “La burra perdida”.....	231
A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	243
BIBLIOGRAFÍA.....	246

INTRODUCCIÓN

En 1896 Vicente Riva Palacio publica en Madrid –poco tiempo antes de su muerte– *Cuentos del General* con veintiséis textos de muy distintos temas y ochentaisiete viñetas, ilustraciones de F. Mas y fotograbados por Laporta, en la imprenta Sucesores de Rivaneneyra. Quince de estos cuentos aparecieron por primera vez en la revista ilustrada¹ *La Ilustración Española y Americana (LIEA)*² y, por lo menos, catorce más en los periódicos mexicanos *El Nacional*, *El Tiempo Ilustrado*, *El Partido Liberal* y *El Siglo Diez y Nueve*. Dos de esos textos –“La gata coja” y “La burra perdida”–, según Clementina Díaz y de Ovando, eran inéditos hasta 1896. Sin embargo, ni ella ni los demás estudiosos mencionan cuándo aparecieron “La expiación”, “Problema irresoluble” y “Las cuatro esquinas” y, hasta hoy, no se han localizado en ningún periódico o revista. Esta omisión

¹ Según Gómez Baceiredo, en España hubo, desde los años treinta del XIX, revistas que aparecieron “con la romántica idea de formar al pueblo” (2011, p. 82) y elevar el nivel cultural de los menos dotados; donde destacaron, como era de esperarse, aquéllas que, imitando a las revistas inglesas y francesas, incluían ilustraciones y se llamaban revistas ilustradas. La utilización de las revistas con fines formativos –función que (*ibid.*, p. 84) no tenía nada que ver con el uso del adjetivo “ilustrado” que se refería sólo a las imágenes– se extendió hasta buena parte del siglo XX con las revistas gráficas que incluían fotografías.

² De acuerdo con Miguel B. Márquez, el primer número de esta revista ilustrada “apareció el 25 de diciembre de 1869 y tenía inicialmente una periodicidad semanal. Desde el 5 de agosto de 1870, sin embargo, pasó a tener periodicidad decenal, con un formato de 415 x 290 mm. En el subtítulo de la publicación figuraba *Museo Universal.- Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos útiles*. El dibujo de la cabecera era original de Bernardo Rico y varió conforme pasaron los años” (2005, p. 193). Para 1892 y 1893, el periodo que se ha podido revisar, la periodicidad había vuelto a ser semanal –8, 15, 22 y el último día del mes–; indicio, por supuesto, de un aumento en las ventas que influiría en la distribución de los cuentos de Riva Palacio y en la utilidad del medio masivo de comunicación como plataforma para impulsar ideas. La revista desaparece en 1921.

puede indicar, cuando menos, tres cosas: 1) que, aunque se tienen los datos, se ha olvidado difundirlos. 2) Que los textos no han sido localizados, pero sí fueron publicados con anterioridad. O 3) que los textos no han sido localizados, porque no fueron publicados antes. Cualquiera que sea la razón, es tema para una futura investigación.

“El voto del soldado” es el primero de los cuentos en ser publicado en este periodo creativo de Riva Palacio (1892-1893), el 20 julio de 1892 en la sección “Cuentos ajenos” del periódico mexicano *El Partido Liberal*.³ Posteriormente aparecen otros dos textos también en periódicos mexicanos, aunque ninguno de ellos incluido en el volumen: el 22 de agosto de 1892 en la sección “Cuentos propios” de *El Nacional*, “Los tres nombres”, y el 23 de agosto del mismo año en la sección “Cuentos ajenos” de *El Partido Liberal*, “El hermano Cirilo”;⁴ la firma en cada uno es la de “El general Riva Palacio”. El 15 de septiembre del mismo año Riva Palacio inicia su publicación en el apartado “Cuentos del General” de *LIEA* con el cuento “Amor correspondido”.⁵ El hecho de que este escritor

³ Sin embargo, el cuento “Ciento por uno. Tradiciones históricas mexicanas” que también se incluye en el cuentario se publica, en *El Siglo Diez y Nueve*, el 15 de septiembre de 1887 –es decir antes de 1892–. Sin considerar este cuento, existe la certeza de que veinte de los textos incorporados en el libro –incluida la versión definitiva de “El buen ejemplo”, cuya primera versión vio la luz en 1882– fueron publicados por primera vez en este periodo creativo.

⁴ A estos cuentos no incluidos deben sumarse “Consultar con la almohada” (*LIEA*, 8 de noviembre de 1892), “Los azotes” (*LIEA*, 15 de enero de 1893), “Un buen negocio” (*LIEA*, 8 de febrero de 1893), “Cinta y Eva” (*El Nacional*, 29 de agosto de 1893), y “La promesa de un genio” (*El Tiempo Ilustrado*, 3 de septiembre de 1893), que también habían aparecido durante este periodo creativo de Riva Palacio

⁵ Como puede suponerse, los distintos textos de *Cuentos del General* que se publicaron originalmente en los periódicos mexicanos servían de entretenimiento a quienes leían las crónicas de los eventos políticos o las noticias internacionales, nacionales o

decimonónico publicara sus primeros textos de este periodo en México y con la firma mencionada me llevó a partir de la premisa de que cuando Riva Palacio comenzó su colaboración en la revista ilustrada madrileña tenía en mente una especie de estructura previa del cuentario, y a plantear como los objetivos principales mostrar el qué y el cómo de esa unidad.

Como se puede observar en el índice, este trabajo de tesis está dividido en tres capítulos, el primero dedicado a delimitar la postura metodológica y teórica que adopta el presente acercamiento, así como a construir un pequeño marco contextual sobre la situación del cuento en México y España en el siglo XIX. En este capítulo (I.C.) justifico que la Teoría de los polisistemas sea el principal enfoque que guíe mi análisis, pues la amplitud de

regionales del día o días anteriores, a la vez que otorgaba al espacio mediático el prestigio de un reconocido escritor, como ya lo era Riva Palacio para 1892 y 1893. En cuanto a *LIEA*, llama la atención que el espacio otorgado a los cuentos fuera encabezado por una tipografía que “desentonaba”, como observa Héctor Perea, con el resto de los títulos de las otras secciones (1997, p. 29). Cabe comentar que en tales encabezados se imitaba una especie de escritura manual y que parecía un intento de los editores por llamar la atención sobre los cuentos. En este sentido, quizá el verbo utilizado por Perea –desentonar– no sea el más adecuado para entender la función del encabezado de la sección de Riva Palacio, sobre todo por la carga negativa que puede tener. Esto, pues ningún otro título de sección en *LIEA*, incluyendo los de géneros literarios –poesía y crónicas–, gozó, entre 1892 y 1893, de tal distinción. Aunque los cuentos de Riva Palacio que se publicaron en *LIEA*, lo hicieron en la misma sección literaria donde aparecieron cuentos, poesías y crónicas de otros autores de su tiempo, fueron los únicos que se distinguían con un título compuesto por una tipografía especial y en negritas, muy diferente a la de los demás apartados y secciones: los títulos de los textos de otros autores se resaltaban mediante el tamaño de la letra y el uso de mayúsculas. Una de las intenciones de la revista ilustrada madrileña al cambiar drásticamente su tipografía fue, muy posiblemente, publicitar los cuentos de este escritor e incrementar el prestigio que representaba tener al General entre sus filas. Al explorar los números de la revista entre 1892 y 1893 no he dado con otra variación tipográfica semejante, lo que me hace suponer que el significado del cambio va más allá de la mera argucia comercial; algo que, sin duda, valdría la pena investigar.

espectro que posee permite considerar una gran cantidad de elementos que de otra forma podrían pasar desapercibidos. Asimismo, hago una revisión de los estudios más importantes que se han hecho alrededor del cuentario.

El segundo capítulo se centra en los dos elementos que creo básicos para explicar la coherencia integradora de *Cuentos del General*, la *intención* de participar en el diálogo que se dio con motivo del IV Centenario del descubrimiento de América y su *función*, al considerar el cuentario como un conjunto de *exempla* con el fin de comprobar determinadas posturas sobre las relaciones entre América y Europa. El primer elemento se justifica mediante la conferencia de Riva Palacio “Establecimiento y propagación del Cristianismo en Nueva España” y el segundo a partir de un libro, también de su autoría, publicado diez años antes, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*.

Hago para ello, un análisis de la conferencia de Riva Palacio así como de las de Cánovas y Sánchez Moguel que me parecen más útiles para entender la del primero. También analizo algunas narraciones que Riva Palacio escribió para los periódicos entre 1867 y 1872 y algunos *Ceros* en su versión original en los periódicos o en su versión definitiva en el libro, pues dan cuenta de una de las motivaciones principales que llevaron a este escritor decimonónico a incursionar en el cuento, la argumentación de ideas.

En el tercer capítulo incluyo la exposición del análisis de ocho cuentos representativos del mismo número de recursos usados por Riva Palacio para estructurar su libro, de acuerdo con la *intención* y la *función* señaladas. Esta decisión se justifica en mi intención de no aumentar la extensión de este trabajo innecesariamente así como en la firme

creencia de que cada uno de los textos elegidos revela en su análisis las principales estrategias que Riva Palacio utilizó para tejer los lazos entre los distintos cuentos, tanto por el lugar en el que los coloca como por los recursos a partir de los cuáles los construye.

Así, por ejemplo, analizo el funcionamiento del primer y último texto del cuentario como prólogo y cierre, “El nido de jilgueros” y “La burra perdida”, respectivamente; de todos los cuentos como *exempla* a partir de “El buen ejemplo”, de la idea del autor implicado mediante “La máquina de coser”, de la oralidad mediante “La leyenda de un santo”, de la ironía desde “La horma de su zapato”, del pastiche desde “La bestia humana” y de la potencialidad significadora del espacio-tiempo histórico y simbólico a través de “El matrimonio desigual”.

Esta tesis se limita, por lo tanto, a revisar una de las vertientes en la que los estudios de *Cuentos del General* no ha profunizado, la búsqueda de su integración como cuentario. Creo que la exploración en este sentido es pertinente porque permite dialogar con algunas de las principales interpretaciones que se han hecho del volumen y, a su vez, dirigir la mirada a la estrategia creativa de Riva Palacio en este, su último, periodo creativo, una estrategia basada, como se verá, en la idea que sobre la literatura y su relación con otras disciplinas parecía tener el autor en los últimos años de su vida. Premisa no muy distinta de la que tenía 10 o 20 años antes y prueba no sólo de temprana madurez ética y estética sino también de coherencia ideológica.

Esta forma de ver la literatura como recurso propagandístico –en el sentido de distribución y argumentación de ideas–, muy común a lo largo del siglo XIX mexicano, no

implica que Riva Palacio descuidara el nivel estético de su narrativa sino sólo revela su capacidad para no perder de vista, como cualquier escritor comprometido con algunas ideas pero con buen oficio, el estilo y la estructura de sus cuentos al momento de tomar postura.

I. EL CUENTO DECIMONÓNICO

A. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Esta tesis parte de la idea de que *Cuentos del General*,⁶ de Vicente Riva Palacio (1832-1896), es un producto –con todo el sentido comercial del término– de su circunstancia histórica y que, por lo tanto, su publicación –primero– en los periódicos y –posteriormente– en forma de libro fue una reacción a necesidades muy específicas de un espacio-tiempo hispano-mexicano de fin del siglo XIX. Esta postura se justifica si se asume que, por un lado, históricamente, “toda escritura se encuentra ubicada en un tiempo y un espacio que determinan, en buena medida, los géneros preferidos por una sociedad, los estilos epocales, el acopio de los temas, la conformación de los discursos y la necesidad de comunicar” (Clark de Lara 2007, p. 149); y que, por el otro, “la elección de un género [literario] implica una posición determinada en la vida, un modo particular de interrelación entre receptores y autores, que incluye condiciones de ejecución y percepción” (Munguía Zatarain 2002, p. 31). Cabe agregar que si bien toda la literatura se relaciona con distintos momentos de la biografía de cada autor, pocas veces lo ha sido de manera tan contundente como en el caso de Riva Palacio.

⁶ Tomo como base la idea de cuento sugerida por Munguía Zatarain de que el género tiene algunas características que pueden ayudar a asirlo: acción única, control de personajes, intensidad por voluntad y no por brevedad, no digresiones, no descripciones, una acción como eje, tiempo concentrado, unidad de efecto, y tensión (2002, pp. 21 y 25).

Dos ejemplos del intento de los literatos decimonónicos mexicanos por responder con una creación estética a su circunstancia histórica son, por un lado, el llamado que Ignacio Manuel Altamirano hizo a los escritores para la formación de una literatura nacional en 1868 y, por otro, las siete novelas de folletín que Riva Palacio publicó entre 1868 y 1872. El primero, por ejemplo, considera que 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 [ya que la...] poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación” (Altamirano 1988, p. 36). Mediante sus novelas, Riva Palacio intenta convencer de las ventajas que la ideología liberal tenía sobre la conservadora, pues “el triunfo en el campo de batalla no era bastante [los liberales...] querían también apoderarse de las conciencias” (Ortiz Monasterio 2004, p. 93). Elías José Palti dice, respecto de esta función práctica de la literatura decimonónica, que en “México, en particular, a la novela le tocaba [durante la República Restaurada] asumir una misión bien concreta: la de definir modelos sociales de conducta tendientes a restablecer los sistemas de autoridades naturales que el derrumbe del viejo orden y medio siglo de guerras civiles habían trastocado” (2005, p. 409).

Cabe comentar que, a pesar de los reparos que Altamirano parece poner a la imitación de la literatura extranjera, Riva Palacio usa la estructura de la novela de folletín francesa para hablar de temas que incumben tanto al ámbito nacional como la Guerra contra el Segundo Imperio –*Calvario y Tabor* (1868)– y la Colonia en México –temática de sus

otras seis novelas—. La aclaración es pertinente porque este escritor decimonónico parece muy consciente de las posibilidades significativas de cualquier estructura literaria, independientemente de su país de origen, así como de las implicaciones que tiene cualquier contenido para la consolidación de una literatura nacional. Esta conciencia lo libra de cualquier tipo de chovinismo y del panfleto; asimismo le permite asumir el cuento con la función adecuada para el lugar y el momento desde el que escribe.

Otro ejemplo de la tendencia de Riva Palacio a responder a situaciones específicas mediante la escritura es su libro, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, publicado en 1882.⁷ Los textos originales aparecieron individualmente y ese mismo año en el periódico liberal *La República*, para participar en una discusión entre liberales puros y positivistas, “batalla sostenida desde fines de 1880 y cuyo motivo fue la imposición de la *Lógica* de Tibergherin como libro de texto en la Escuela Nacional Preparatoria, en vez de la obra *Sistema de lógica* de Alejandro Bain, propuesta por los profesores del plantel” (Díaz y de Ovando 1994, pp. 33-34). En esta discusión, Riva Palacio, escondido tras el seudónimo de Cero, deja ver su capacidad para combinar la semblanza con el ensayo, resaltando los aspectos positivos de sus adversarios, como en el texto de Justo Sierra Méndez – positivista–, y lo negativo de sus amigos, como en el de Juan Antonio Mateos.

⁷ Comentaré este libro en el segundo capítulo (II.B.3.b.).

Lo más llamativo de estas dos semblanzas es que fueron ampliadas para su publicación en el libro en dos sentidos: con la inclusión de un cuento al final⁸ y con datos eruditos. Esta última característica de los textos lleva a Alfonso Reyes a decir que “Por falta de economía en sus escritos, por la necesidad de echar fuera sus desordenadas lecturas, padece un tanto ese curiosísimo libro [*Los Ceros*, pues hay...] en tal obra, junto con la plenitud de humor propia de la edad viril, la informe y desparramada manera de los ensayos de un adolescente, en quien el gusto de descubrir los libros se tradujera en incontinencia por citarlos” (1955, p. 254).

El contrapunto que Riva Palacio propone, al combinar crítica y elogios en la última versión de los dos *Ceros* mencionados, hace suponer que quiso, entre otras cosas, suavizar la aspereza de sus ataques introduciendo un cuento que funcionara, además, como un ejemplo que probara sus afirmaciones; algo que hubiera sido imposible en *La República* debido al poco espacio disponible. Esta reciprocidad que parece existir entre las características del texto y el medio de publicación advierte que Riva Palacio, al igual que la mayoría de los escritores de la época y en su situación, era consciente de ambos. Se puede

⁸ Una primera versión de “El buen ejemplo” –uno de los ocho textos de *Cuentos del General* que se analizará en el tercer capítulo (III.A.2.)– aparece al final de la versión final del Cero sobre Mateos (ver II.B.3.b.ii). Vale recordar que, como señala Díaz y de Ovando, desde sus primeras incursiones en el género, donde sus narraciones aparecen insertas en estructuras mayores de las que dependen, “Riva Palacio también solía servirse del cuento en algunos de sus escritos como intercalación oportuna, parada amena para descanso del lector, y capaz de favorecer los fines políticos puestos a debate por el polemista” (1971, p. xxix). Se enfatiza, así, una de las funciones que Riva Palacio otorga desde siempre a sus cuentos y a partir de la cual construye la mayoría de los textos de *Cuentos del General*, la de *exemplum* o ejemplo. Desarrollaré esta idea en el segundo capítulo de esta tesis (II.B).

decir, por lo tanto, que este escritor decimonónico entendía “Esa condición de origen, el ‘pecado original’ periodístico [que...] marca al escritor [mexicano de fines del XIX] con una incipiente y necesaria relación mercantil” (Díaz Ruiz 2006, p. xiv).⁹

Como, en esencia, lo que intento hacer en esta tesis es un análisis de *Cuentos del General* que tome en cuenta el mundo histórico y social en el que Riva Palacio lo redactó, menciono, a continuación, algunos de los enfoques teóricos que tengo en mente al momento de establecer la conexión de cada uno de los textos con el espacio-tiempo de producción (1892-1893, 1896): el primero es la teoría de la de los polisistemas, enfoque que me parece útil por cinco aspectos específicos: 1) ayuda a entender la literatura como un sistema –una red de elementos interdependientes–; 2) se asume como heredera del formalismo y, por lo tanto, incita a un análisis riguroso a partir del texto mismo; 3) considera el objeto de estudio en directa relación con el espacio-tiempo del receptor; 4) crítica todo tipo de estudios superficiales –como el caso de algunos estudios culturales–; y, 5) va más allá del texto y, por tanto, considera para su comprensión “las distintas actividades y factores que estructuran el sistema literario” (Iglesias Santos 1999, p. 16), una perspectiva de amplio espectro y casi de intercambio mercantil –el pecado original

⁹ La cita continúa: “el periódico, sin embargo, ofrece al autor la posibilidad, casi inmediata, de ser leído; así como un público cautivo, una edición segura, una divulgación y una presencia asiduas; además de ofrecerle un vínculo directo, vivo y constante con el mundo cotidiano y social” (Díaz Ruiz 2006, p. xiv). Ya en 1867, Altamirano decía: “Ciertamente la imprenta ha sido la verdadera madre del periodismo y de la novela, y no hay dificultad en creerlo así cuando se reflexiona que sin esa maravillosa invención, ni podría haber periódicos, ni podría difundirse como se difunde la lectura de esos cuentos ingeniosos que hacen las delicias de todas las clases de la sociedad y que son como el maná de la imaginación” (1988, p. 40).

periodístico de Díaz Ruiz— que puede percibirse desde la nomenclatura usada: productor — escritor—, institución —conjunto de factores relacionados con el control de la cultura—, repertorio —reglas y materiales que regulan la producción e interpretación—, mercado — factores implicados en la producción y venta del producto—, producto —obra literaria—, consumidor —lector— (Even Zohar 1999, pp. 29-52). Cabe comentar que la quinta ventaja se refiere a que, en el caso de la teoría de los polisistemas,

las obras literarias y su interpretación pierden el carácter privilegiado que las constituía en fin único de las investigaciones. Pero la superación del marco estrictamente textual no quiere decir que no se tengan en cuenta los textos, ni que la teoría polisistémica se inscriba en la sociología de la literatura, error de consideración bastante extendido al que subyace todavía un afán por atener la prevalencia del texto sobre todo aquello que se quiere seguir viendo como “extraliterario” (Iglesias Santos 1999, p. 16).

Es decir: en la interpretación del cuentario considero el texto, pero ya no como único elemento que determina su significado; tomo también en cuenta, como he señalado, los distintos factores que intervienen en todo el proceso desde que el productor escribe hasta que el consumidor lee y que, como se sabe, son parte elemental para interpretar adecuadamente todo escrito. Esto, vale agregar, no quiere decir que se dejen de lado las implicaciones de carácter cultural ajenas al ámbito económico, sino sólo que he decidido considerar todo lo válido, interpretativamente hablando, para proponer una lectura del cuentario.

Otro elemento teórico que considero fundamental para hablar de integración del texto es la idea de autor implicado o implícito, pues enfatiza, al mismo tiempo, los tres

niveles básicos de toda obra literaria: el estético, el ético y el estilístico. En 1961, Wayne Booth propone esta figura como una especie de intermediario entre el autor real –empírico– y el narrador, una especie de “versión implícita” del autor real, una forma de afectar al lector, una consecuencia inevitable de la imposibilidad de que un autor deje de proyectarse en su escritura (1974, p. 67).¹⁰ Cabe mencionar que la relación del autor implicado con el autor empírico también es pertinente para un análisis literario si se intenta destacar la “coacción” –sugerida por Chatman y entendida como influencia y como interacción– entre ambos, pues el autor implicado no

¹⁰ Ante posibles objeciones por usar el término de autor implicado en el análisis de cualquier obra narrativa, transcribo dos justificaciones que propone Paul Ricoeur en el tercer volumen de *Tiempo y narración*:

- 1) “Pero surge enseguida una objeción: al volver a introducir al autor en el campo de la teoría literaria, ¿renunciamos a la tesis de la autonomía semántica del texto y volvemos a una psicografía hoy superada? De ningún modo. En primer lugar, la tesis de la autonomía semántica del texto vale sólo para un análisis estructural que excluye la estrategia de persuasión que atraviesa las operaciones que dependen de una poética pura; suprimir esta exclusión quiere decir necesariamente asumir a aquel que fomenta la estrategia de persuasión, el autor. En segundo lugar, la retórica escapa a la objeción de recaída en el ‘intentional fallacy’ [conocer las verdaderas intenciones del autor real], y más generalmente de confusión con una psicología de autor, en la medida en que acentúa, no el supuesto proceso de creación de la obra, sino las técnicas por las que una obra se hace comunicable. De ello se deduce que el único tipo de autor cuya autoridad está en juego no es el autor real, objeto de biografía, sino el autor implicado. Es él el que toma la iniciativa ante el desafío que sirve de base a la relación entre escritura y lectura” (1999, p. 868).
- 2) “La ‘singularidad de la solución [de la relación obra autor], que responde a la singularidad del problema, puede recibir un nombre propio, el del autor. Así, se habla del teorema de Boole como de un cuadro de Cézanne. Nombrar la obra por su autor no implica ninguna conjetura sobre la psicología de la invención o del descubrimiento. Así, ninguna aserción sobre la presunta intención del inventor, sino la singularidad de la resolución de un problema” (*ibid.*, p. 871).

es el narrador, sino más bien el principio que inventó el narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada [...] ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos (Chatman 1990, p. 159).

Si bien lo más común es, como menciona Chatman, que el autor implicado dependa para expresarse de los distintos elementos del relato, creo que esta entidad narrativa sí tiene voz, aunque limitada a emitir opiniones. Sostengo, por lo tanto, que el narrador y el autor implicado del cuentario pueden distinguirse normalmente mediante la identificación de su estilo: narrativo o de opinión. Este contraste entre las dos entidades enunciativas¹¹ de *Cuentos del General* es eficaz para distinguirlas porque parte de la idea de que este cuentario, igual que toda obra literaria, es la expresión de la forma de ver el mundo que tiene el grupo político al que pertenece el autor empírico, con todo lo que esto implica en la configuración del nivel ético y su influencia sobre lo estético y lo estilístico.

Además de las ventajas metodológicas, una de las principales justificaciones para que Booth decida añadir un nuevo elemento al análisis literario es “la necesidad del lector de saber dónde está en el mundo de los valores, es decir, el conocer dónde quiere el autor que se sitúe” (1974, p. 69). Si bien con frecuencia se llega a la conclusión de que un

¹¹ Usaré el término de “entidad enunciativa” o “entidades enunciativas” para referirme indistintamente a los elementos estéticos que narran o emiten comentarios.

análisis de la visión del mundo del narrador revela las intenciones del autor implicado,¹² lo cierto es que no siempre sucede así. Además, de acuerdo con Gerard Genette, los comentarios autorales son fácilmente atribuibles al autor empírico –lo que también implicaría una necesidad de diferenciar este último del implicado–. Sin embargo, si se considera el cuento como una forma de expresar ideas –porque, finalmente, la literatura siempre fue una herramienta para Riva Palacio–, la opinión del autor de carne y hueso, por más consciente que sea, al ser comunicada al lector mediante un texto, sea literario o no, deja de pertenecerle. Es decir, se integra al discurso para ser interpretada a partir de las experiencias de un receptor y, por lo mismo, ya no hay emisor al que se le pueda adjudicar al cien por ciento. Esto, más que quitar responsabilidad al autor real, quiere decir que la comparte con el texto y con el lector. De ahí que Chatman afirme que cuando “acepto [como lector real] el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito [pues...] De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta” (1990, p. 162).

En este sentido, como una responsabilidad compartida,¹³ es que asumo la idea, sugerida por Munguía Zatarain, de que el cuento hispanoamericano del XIX se estructura a partir de un “diálogo difícil y tenso entre narrador y autor [implicado]”. La estudiosa señala que esta última presencia, “más o menos identificable con la voz autorale”, es una parte

¹² Con “intención del autor implicado” me refiero a las posibles lecturas que se pueden hacer de la relación entre el espacio-tiempo de la enunciación y la obra literaria.

¹³ Como quizá se observe, con “responsabilidad compartida” –y siguiendo la tendencia abarcadora de la teoría de los polisistemas– aludo a todo el conjunto de elementos que influyen de alguna u otra forma en la significación de la obra literaria.

elemental de *Cuentos del general*, sin la que el texto no existiría, y a partir de la que se crea el efecto de verosimilitud; pues apela al receptor en cuanto a “ente no ficticio” y da perspectiva a lo narrado (2001, pp. 151-152). En muchas ocasiones, el reforzamiento de la verosimilitud, que implica algunas veces la complicidad entre autor y lector, se da en función de la descalificación de los informantes –esas entidades que dieron a conocer la historia al autor implicado–.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, la voz autoral puede vislumbrarse en el “discurso doxal o gnómico [de los autores del XVIII y del XIX] –es decir, [en] un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra–” (1998, p. 142). Debe resaltarse que Pimentel habla de “narrador” y no de autor porque para ella, como para este trabajo académico, la voz autoral o narratorial –como la llama líneas más abajo– pertenece a la entidad enunciativa y no le parece necesario hacer la diferencia.¹⁴ Sin embargo, para esta tesis es elemental explicitarlo. Además, si, junto con Munguía Zataráin, se asume lo ya señalado –sobre el diálogo entre la voz autoral y el narrador–, se puede plantear una analogía entre autor implicado y la propuesta de personaje de Seymour Chatman. Esto es: al igual que los personajes, entendidos como paradigma de rasgos, “cualidad personal relativamente estable

¹⁴ Lo que, finalmente, importa para esta tesis es que Pimentel reconoce la función de esta entidad que Booth llamó autor implicado.

o duradera” (Chatman 1990, p. 135) a lo largo del texto,¹⁵ las entidades enunciativas también tienen una personalidad, evidenciada sobre todo a través del estilo y de las ideas.

A este respecto, Pimentel dice dos cosas: 1) los

grados de presencia/ausencia [de los narradores] pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis. Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo* (1998, p. 142).

Y 2) “A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de ‘objetividad’ y por lo tanto de confiabilidad” (*ibid.*, pp. 142-143). Y Riva Palacio deja sentir el autor implicado a lo largo de todo el libro. En algunos cuentos, sin embargo, donde esta última entidad enunciativa no se

¹⁵ A diferencia de las novelas de folletín, que construían sus personajes a lo largo de las distintas entregas y mantenían el interés a partir de la empatía que el lector sentía por ellos, en el caso de los cuentos escritos para periódicos, como *Cuentos del General*, el lector sabía –o, por lo menos, intuía– que conocía a un personaje efímero, al que no volvería a encontrar y que quizá olvidaría en unos días; es decir, obtenía el disfrute de lo momentáneo, el placer de lo instantáneo: “el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve e intenso” (Pacheco 1993, p. 19). Esto último es más aceptable si se tiene presente lo que dice Díaz Ruiz sobre la brevedad del cuento de finales del siglo XIX:

La extensión del cuento, por ejemplo, responde a los requerimientos de esos medios de difusión; en parte, se puede afirmar, que un factor externo de carácter meramente comercial y práctico la determina. Un relato corto es más asequible al formato del periódico; reduce y hace más “económica” la lectura. El tiempo invertido en esas otras lecturas no resulta excesivo ni oneroso. A semejanza de otras noticias o secciones, y acorde a la tendencia general de la prensa, el cuento busca lo sucinto (2006, p. XIV).

diferencia tanto del narrador, es posible localizar sus huellas en el nivel estilístico, pues “uno de los rasgos más sobresalientes de la personalidad de Riva Palacio es la firmeza de sus convicciones” (Solórzano Ponce 1998, p. xi).¹⁶ Por ejemplo, en el cuento “El nido de jilgueros” –texto con el que da inicio el cuentario y que se analiza en el último capítulo (III.A.1.)– se señala la importancia que la soberanía tiene para el desarrollo de las naciones y se equipara, en el sentido menos obvio del argumento, la invasión francesa a España con la invasión a México –momento histórico en el que Riva Palacio adquirió su grado de general.

Desde el título del cuentario, *Cuentos del General*,¹⁷ es posible adivinar la intención del autor empírico de participar, desde la literatura, en la discusión que se dio entre Europa y América sobre el IV Centenario del Descubrimiento de América entre 1891 y 1893. La discusión se materializó en una serie de foros organizados en distintos países europeos y americanos, pero sobre todo en España, donde Riva Palacio participó con una conferencia en el Ateneo de Madrid (VER II.A.4.). Esta intención, muy marcada en algunos de los cuentos, así como su función ejemplar (VER II.B.), permiten hablar de la integración de la

¹⁶ En este caso, entiendo “personalidad” como un conjunto de elementos, contruidos discursivamente, que definen a alguna persona; es decir, como “paradigma de rasgos”.

¹⁷ El título mismo es una alusión a la relación entre dos de las profesiones del autor, las armas y las letras –Díaz y de Ovando las resume en la dicotomía “pluma-espada” (1971, p. xxiii)–, hecho que revela su deseo de integrarlas a partir de su tercera profesión, la política.

mayoría de los textos del volumen. Recuérdese que tanto los dramas¹⁸ (1861-1862) –junto con Juan Antonio Mateos–, como sus novelas¹⁹ (1868-1872) y sus poemas²⁰ (1893), sus relatos –en específico *Cuentos de un loco* de 1874²¹– y sus artículos, como sus semblanzas²² (1882), todo revela un intento por proponer ciertas interpretaciones a

¹⁸ Según Eduardo Contreras Soto, Riva Palacio y Mateos usaron sus dramas casi como medio periodístico para satirizar a sus contrincantes políticos y de las clases altas, así como para fomentar el patriotismo al inicio de la invasión francesa (1997, pp. 11-23).

¹⁹ Sus novelas son su obra literaria más estudiada, especialmente *Monja y casada*, *virgen y mártir* y *Martín Garatuza*. Esta preferencia no es gratuita, pues ambas constituyen una idea completa de la visión que Riva Palacio tenía sobre la Colonia, la Santa Inquisición y su relación con la doctrina conservadora; además, evidencian el conjunto de argumentos en el que este escritor decimonónico basaba su defensa de la doctrina liberal –en *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio* (Tierra Adentro, 2007), hago una lectura de estos aspectos en los textos mencionados.

²⁰ Sus poemas parecen estar menos relacionados con una circunstancia específica del espacio-tiempo del enunciante; sin embargo, como señala Luis Mario Scheider, “gran parte de la poesía de Riva Palacio se asienta dentro de un criterio nacionalista, costumbrista” (2000, p. 29) y “dentro de los temas tocados por los románticos nacionales: el paisaje que conjuga fauna y flora; el horizonte marítimo, cascadas, ríos y lo orográfico, montañas, sierras, cañadas; la luz solar y sus modificaciones regionales” (*ibid.*, p. 27). Por ello, si se tiene en cuenta la discusión sobre la relación entre el ser humano y el clima –sobre todo a partir de De Pauw– que se comenta en el segundo capítulo (II.A.4.) y que está directamente relacionada con el espacio-tiempo, el predominio de temas sobre el paisaje americano podría ser un intento por reivindicar América ante las interpretaciones ofensivamente ingenuas e irracionales de algunos europeos. Además, otra parte de su poesía es una representación de una reacción inmediata a una vivencia: “El Escorial” –una visita a España–, “Adiós mamá Carlota” –el inicio del fin el Segundo Imperio–, por poner sólo dos de los ejemplos más conocidos.

²¹ De acuerdo con Díaz y de Ovando, este relato tiene el objetivo de reivindicar a México y América de los ataques europeos (1983, p. lv).

²² También es Díaz y de Ovando quien señala que uno de los motivos que Riva Palacio tuvo para escribir *Los Ceros* fue “dar la voz de alarma contra la filosofía comtiana que se impartía en la Escuela Nacional Preparatoria, filosofía en la cual el krausista Riva Palacio, y otros, vislumbraban el peligro que entrañaba para la cultura y al vida si se convertía y adoptaba como programa político” (1996, p.28).

problemas específicos del espacio-tiempo de la enunciación; por lo mismo, no debería extrañar que se repita esta tendencia en sus cuentos.

Al respecto, Ortiz Monasterio observa que todavía en 1893 –tres años antes de su muerte–, Riva Palacio “Colabora en periódicos y revistas, mostrando que aún mantiene vivo su espíritu crítico y combativo al publicar en *La Ilustración Española y Americana* una serie de artículos dedicados a probar la inexactitud de las aseveraciones de un autor español sobre la figura histórica de Javier Espoz y Mina, héroe de España y México” (1979, p. XX). Aspecto que enfatiza que el carácter contestatario de Riva Palacio es uno de los motivos principales de su escritura y que, por tanto, es posible identificarlo con los fines explícitos o no de su obra literaria, mediante la voz autoral o los distintos elementos del relato. Para destacar la importancia del autor implicado en *Cuentos del General*, transcribiré una pasaje del ya citado artículo de Munguía Zatarain (2001) que creo básico para comprender este nexo encontrado en el análisis de algunos de los textos, fragmento que también da cuenta sobre la forma en que se concebía la literatura en el XIX y, por su puesto, de lo que se esperaba de ella:

Hay un rasgo frecuente en la narrativa decimonónica que se ha visto como un inconveniente porque solía provocar un desliz de lo artístico hacia lo moralizante; el exagerado peso de la voz narradora, clara proyección del autor, quien aprovechaba su autoridad para lanzar, desde fuera del relato, juicios éticos, para enseñar o de plano para hacer proselitismo político. Sin embargo, considero que es necesario tener más paciencia para analizar la forma en la que se da esta presencia en los cuentos. No puede ponerse en duda que solía producirse una confusión entre narrador y autor, pero esa voz autoral no es ajena, exotópica, al mundo del relato; estos textos están contruidos por una voz fronteriza entre la ficción y la realidad,

entre lo verosímil y lo veraz, y parte de la tensión del cuento se forja en esta pugna de una voz que se entrecruza para darle perspectiva a lo contado (p. 150).²³

Por ello, si se acepta esta propuesta en cuanto a que la cohesión autor-narrador es parte de la estética de la narrativa decimonónica, no habrá mucho problema en considerar que el autor implicado es uno de los elementos que permite la cohesión de la mayoría de los textos del cuentario. Esta particularidad de la cuentística rivapalatina –en relación con su integración a un sistema literario como el decimonónico–, sirve, además, para entender afirmaciones como la de Toussaint (1929, p. xv) sobre la presencia de cierto academismo-revolucionario en *Cuentos del General* –en cuanto al respeto que parece mostrarse por las convenciones genéricas de su época– y de que Riva Palacio pretendía “hacer una obra castiza que consagrara su nombre de escritor en el centro mismo de lo castizo” (*idem*) –idea que parece partir del laísmo presente en otros autores–. Rasgo, este último, del que Perea dice:

más bien [...] el general, con diez años de ser vecino de la villa y corte y con un prestigio [...] ganado a pulso en España desde antes de radicar allí, lo que pretendió con *Cuentos del General* fue realizar una obra hispano-mexicana [pues...] la principal virtud [del cuentario...] es que fue el primer ejemplo de una serie de visiones personales, interiorizadas, sobre una España muy distinta de aquella que, envuelta en prejuicios e idealizaciones, los autores mexicanos habían visto desde su tierra (1997, pp. 32-33).

²³ Algo similar parece proponer Gutiérrez Díaz-Bernardo: “tan característica como su presencia [del narrador en lo narrado] es su tendencia a superar la perspectiva externa implicándose generalmente en lo relatado” (2003, p. 300).

Vale señalar que las observaciones de Perea y de Toussaint sólo son válidas para ciertos cuentos. Por un lado, incluso el laísmo –que es un recurso para lograr la verosimilitud y que Perea advierte como la “simple adopción de una costumbre editorial y, por qué no, en algunos casos, uno más de sus guiños irónicos” (*ibid.*, p. 32)– aparece poco, ya sea en el narrador o en los personajes;²⁴ por el otro, cabe hacer un matiz, respecto al intento de significación de Europa o América –uno de los elementos más importantes para la interpretación del cuentario–: aunque se puede considerar que la mayoría de los cuentos tiene relación con España, por estar situados en Madrid o en la Colonia –donde el narrador no puede evitar hablar de la tierra de Cervantes–, hay otros cuentos que no tienen que ver directamente con la Península Hispánica. Es decir, también se habla en exclusiva de América o de México.

Una de las partes de la estructura de los textos de *Cuentos del General* donde se detecta más fácilmente esa voz autorial de la que habla Munguía Zatarain o ese autor implicado al que se refiere Booth, es el final –o remate, que Luis Barrera Linares considera, junto al principio, como elemento de la sintaxis verbal del cuento (1997, p. 40)–, pues mediante éste el escritor manipula el significado de los textos para asumir el control de lo narrado. Para entender mejor esta función de los finales, puede partirse de la idea propuesta por Borges sobre el cuento, en cuanto a que “deberá constar de dos argumentos; uno, falso,

²⁴ También debe considerarse que la mayoría de los cuentos de Riva Palacio se publicaron primero en los periódicos, por lo que fueron corregidos por los editores de estos últimos en Madrid y México; además, no hay, hasta donde sé, manuscritos que permitan tomar una decisión más informada sobre la función de este tipo de regionalismos en los textos.

que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (1998, p. 167.), como parece suceder con los distintos cuentos de Riva Palacio. Al respecto, Ricardo Piglia dice que

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [y que el...] arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie (1999, pp. 85-86).

Me detendré un poco más en la importancia de los cierres en el apartado final de este capítulo (I.D) y en final del tercer capítulo (III.B. 6).

B. LEOPOLDO ALAS, UN MODELO DE CUENTO EJEMPLAR DECIMONÓNICO

De acuerdo con Baquero Goyanes, el auge que tuvo la literatura en general durante todo el siglo XIX se debió –como ya hemos mencionado– también al apogeo de las publicaciones periódicas: “fue un diluvio de letra impresa, un manantial constantemente alimentado, ya que la letra engendraba letra y una polémica provocaba otra, y junto a la crítica de libros existía la crítica de críticas. Jamás se escribió tanto ni tan desaforadamente en España como en el pasado siglo” (1949, p. 158). Sin embargo, hace una aclaración que también creo pertinente transcribir: “esta invasión del periodismo literario, acogedor de novelas, folletines y, sobre todo, cuentos, no fue un fenómeno exclusivamente español, sino inherente a la literatura europea en general” (*ibid.*, p. 160). Es decir, esta especie de boom

del cuento durante la segunda mitad del siglo XIX en España²⁵ fue, en realidad, un auge europeo y americano del género literario, pues en Hispanoamérica –de la que el estudioso definitivamente se olvida, como se verá más abajo–, también se dio.

Baquero Goyanes recurre a un artículo, específicamente un *Palique*, que Leopoldo Alas publica el 3 de agosto de 1892 para explicar este auge del cuento en la prensa decimonónica española. Cito un fragmento amplio, pero sustancioso, directamente del texto de Alas, donde, por un lado, se encuentran claras similitudes con lo que piensan algunos escritores mexicanos actuales sobre los hábitos de lectura²⁶ de sus compatriotas y, por otro, se habla sobre la función de la prensa:

Por lo que toca a las letras, hay épocas en que la prensa española las ayuda mucho, les da casi casi la poca vida que tienen; esto es natural en un país que lee poco, no estudia apenas nada y es muy aficionado a enterarse de todo sin esfuerzo [...] A raíz

²⁵ También debe tenerse en cuenta que durante este periodo en España hubo una disminución del analfabetismo. Antono Viñao (2009, p. 9), por ejemplo, menciona que el número de alfabetizados españoles aumentó de 3,327,247 en 1841 a 5,915,870 en 1900. Aspecto que, entre otros, facilitó el auge del cuento. Vale la pena mencionar que, según Viñao, el proceso de alfabetización español durante el XIX y principios del XX se diferencia del de otros países europeos “por la existencia de largas y periódicas interrupciones en la gradualidad de su avance y la mayor lentitud en extenderse desde las zonas urbanas a las rurales, desde las capas sociales más elevadas primero a las clases medias y después a las bajas, desde los grupos sociales más relacionados con la cultura escrita a aquellos que vivían en un mundo oral, y desde los hombres a las mujeres” (*ibid.*, p. 10).

²⁶ Como ejemplo está el artículo de Guillermo Sheridan, “La lectura en México/1”, donde el escritor asegura que “sin mostrar forma alguna de clemencia ni resquicio para el anhelado error metodológico [...] al mexicano (99.99 por ciento) no le gusta leer. Es más, no sólo no le gusta leer, no le gustan los libros ni siquiera en calidad de cosa, ni para no leerlos ni para nada, vamos ni para prótesis de la cama que se rompió una pata. Años de esfuerzo educativo, de aventar dinero a raudales en bibliotecas, centros culturales, publicidad, cursos, campañas y ferias, premios y becas, ofertas y descuentos, clubes y talleres, mesas redondas y presentaciones... Todo para merecer la sincera respuesta: No, no queremos leer” (2007, para. 2).

de la revolución [de 1868], y aún más, puede decirse, en los primeros años de la restauración [desde 1874], el periódico fue aquí muy literario y sirvió no poco para los conatos de florecimiento que hubo. Hoy, en general, comienza a decaer la literatura periodística, por el excesivo afán de seguir los gustos y los vicios del público [...] La crítica particularmente ha bajado mucho y poco a poco van sustituyendo en ella a los verdaderos literatos de vocación, de carrera, los que lo son por incidente, por ocasión, en calidad de medianías.

Por lo mismo que existe esta decadencia, son muy de aplaudir los esfuerzos de algunas empresas periodísticas por conservar y aun aumentar el tono literario del periódico popular, sin perjuicio de conservar sus caracteres peculiares de papel ligero, de pura actualidad y hasta vulgar, ya que esto parece necesario. Entre los varios expedientes inventados a este fin puede señalarse la moda del cuento, que se ha extendido por toda la prensa madrileña [y...] obedece al afán de ahorrar tiempo; si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento. Sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, judicial y muchas veces justiciable, escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla se fuesen pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos tiempo. El mal está en que muchos entienden que de la novela al cuento va lo mismo que del artículo a la noticia [...] pero ¿quién no sabe escribir una noticia? [...] El cuento no es más ni menos arte que la novela; no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa [...] El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento, como no hará una novela (1893, pp. 27-29).

En este caso, como se observa, Clarín no sólo refiere que la novela de folletín sigue presente al lado del cuento, a pesar del dominio cada vez mayor de este último; sino también deja ver una preferencia –que se puede asumir como una tendencia que se está generalizando– a favor del segundo, en directa relación con la nueva forma de vida, en la que hay –conforme se acerca el fin de siglo– cada vez menos tiempo para la recreación.²⁷

²⁷ Otro de los elementos que sobresalen en la cita del Clarín es su preocupación por la educación, idea que lo conecta con la doctrina krausista de la que Riva Palacio también fue seguidor –aspecto en el que no ahondaré por desviarse de los intereses de esta tesis, pero sobre el que valdría la pena hacer un estudio–: “Clarín no rechazó el krausismo, como se ha declarado repetidamente; lo que repudió del movimiento y le llevó a una

Asimismo, es importante señalar la función pedagógica que Clarín reconoce en el periodista y la responsabilidad que a este último exige. Debido a ello, la misión que Alas le concede a la literatura no es muy distinta de la que le otorga Riva Palacio: la literatura como campo de transmisión y de discusión de ideas. Para apoyar esto es útil una división que Baquero Goyanes propone de los cuentos del Clarín en dos bloques narrativos: “el integrado por los que podríamos llamar cuentos propiamente, y otro en el que habría de incluir aquellos relatos breves que se acercan efectivamente al cuento, pero también participan en mayor o menor proporción de los rasgos propios del ensayo, el artículo satírico y muy especialmente, del artículo de costumbres” (1992, p. 251). Este segundo bloque es el que guardaría, por lo menos en intención, mayores similitudes con la cuentística rivaalpaltina.²⁸

Según Baquero Goyanes, como sucede con el folletín, el auge del cuento inmediatamente se atribuye a una tendencia impulsada por Francia, sobre todo por el éxito

representación literaria poco favorable de sus seguidores, fue cierto tipo de discípulo o imitador que deformaban las enseñanzas de Sanz del Río. Clarín conservó siempre del krausismo, al igual que otros intelectuales afines a esta filosofía, una admiración y devoción inquebrantables por los “maestros” y unas actitudes fundamentales ante la vida. Su sentido ético y moral, su actitud reformista ante la sociedad española, su defensa del liberalismo, su visión del arte como utilidad y su pedagogismo, son manifestaciones del humanismo krauso-institucionalista de Alas” (Jongh-Rossel 1985, p. 38).

²⁸ Hay que subrayar, además, las fechas utilizadas por Clarín al hablar de las ventajas que el periódico ha proporcionado para el desarrollo de la literatura, 1868 y 1874, pues, curiosamente, esos años coinciden con uno de los periodos creativos de Riva Palacio: por una parte, 1868 –cuando este escritor decimonónico escribió tres de sus novelas– es el inicio del auge de la novela histórica y de folletín en México, por la otra, 1874 es la fecha en que este escritor escribió, como ya se mencionó, su relato *Cuentos de un loco*, otro de los textos básicos para resaltar la relación de *Cuentos del General* con su obra narrativa previa.

que Guy de Maupassant²⁹ había conseguido y porque Alphonse Daudet, al término del periodo romántico, lo había vuelto a poner de moda. Sin embargo, el estudioso también agrega que

El cuento en el siglo XIX es patrimonio de todas las literaturas y alcanzó cultivo en Inglaterra –Dickens–, Rusia –Andreiev–, Francia –Maupassant–, Norteamérica –Allan Poe–, etc. No puede adjudicarse a ningún país la creación de este género, si bien es verdad, como observaba la Pardo Bazán, que Francia contaba en su haber con una tradición –la *nouvelle* del siglo XVIII– de que España, por ejemplo, carecía (1949, p. 163).

Aunque se puede suponer que en el “etc”. iba incluida Hispanoamérica, llama la atención que no se mencione como parte del ejemplo, si, como asegura Baquero Goyanes, el cuento “es patrimonio de todas las literaturas”. Más aún si, como dice este crítico español y como consideramos desde el principio de este capítulo, el género literario está directamente relacionado con el espacio-tiempo en el que aparece y, por tanto, sólo florecerá en un territorio que sea capaz de integrarse, más allá de sus fronteras, con el resto del mundo, como al parecer lo estaba haciendo México:

Maupassant logró el éxito con su *Boule de suif*, no sólo porque existiera una tradición francesa en favor del cuento y de la *nouvelle* sino también porque el ambiente estaba en sazón [...] Y ese ambiente propicio no era exclusivo de Francia, sino dominante en toda Europa. La prensa periódica no nace para la narración breve, ni ésta para ella, sino que –dos manifestaciones de la época– se compenetrán perfectamente, como si estuvieran hechas la una para la otra (*ibid.*, pp. 163-164).

²⁹ Según Díaz y de Ovando (1971, p. xlvi), Maupassant también fue el cuentista francés más leído en el México decimonónico.

Esta particularidad del cuento –que nace junto con la necesidad de expresión y se evidencia en la nueva forma de narrar– y la pertinencia de su longitud –determinada por las exigencias del espacio-tiempo– “dan lugar a relatos que vienen a glosar las noticias que sobre tales campañas recogían los mismos periódicos en que tales cuentos se publicaban” (Baquero Goyanes 1992, p. 5) y, además, llevan a estos textos al límite de lo literario:

Es preciso tener presente [...] que el cuento es muchas veces un producto de circunstancias –y esto no menoscaba su valor literario– equiparable al editorial periodístico [cada...] época del año, cada festividad –navidad, Reyes, Carnaval, Semana Santa, etc.– tenía su expresión en los cuentos de los periódicos y revistas, como la tenían también los principales acontecimientos históricos y los más vivos problemas de la época: repatriación de los combatientes y miserias de éstos, injusticia del servicio militar, ignorancia de la población campesina, etc. (Baquero Goyanes 1949, p. 164).

Entre las particularidades intrínsecas a la estructura del cuento están además, según Baquero Goyanes, 1) que es accesible a todos, 2) que puede leerse en cualquier momento y 3) que interesa por la actualidad de su temática. También, por estos años, la “abundancia de cuentos es tal, que llega a ser el fenómeno más característico, el rasgo más distintivo de nuestra literatura [la española] finisecular” (*ibid.*, p. 168). Baquero Goyanes, además, sugiere que “Los cuentos [cuando se estudian] han de tratarse más bien en conjunto, pero sin desdeñar individualidades; no contentándose con la fácil alusión global, sino buscando una caracterización suficiente y precisa exigida por la técnica que el género entraña, tan diferente de la de la novela” (*ibid.*, p. 170).³⁰

³⁰ Es decir, según la anterior sugerencia, el enfoque de análisis de *Cuentos del General* debe determinarse, en parte, por el género literario, pues, además de considerar

En 1896, el mismo año que Riva Palacio, Leopoldo Alas publica su libro *Cuentos morales*. Sin menospreciar al primero, porque *Cuentos del general* es una muestra de dominio del cuento, hay que reconocer que si en España hubo un escritor que superó a todos los demás en el manejo de este género literario, ese fue Clarín. Creo, por lo mismo, que si un libro, sobre todo por la ya mencionada relación del cuento con el espacio-tiempo de la enunciación, sirve como ejemplo del tipo de poética del cuento dominante de entonces, es *Cuentos morales*, pues si “el cuento practicado por siglos al amparo de una tradición de progeie oral y traza ‘fabulística’, se inclina cada vez más a la hechura escrita y a la dependencia ‘novelística’[...] en la España del último cuarto de siglo XIX [es] gracias al esfuerzo de Leopoldo Alas principalmente” (Sobejano 1997, p, ix). Este libro de Clarín, sin embargo, va más allá de la moraleja, de ese sentido moral que explicita su título, pues como el mismo escritor lo reconoce en su excelente prólogo, el nombre no va

en el sentido de querer, con ellos [con los *Cuentos morales*], procurar que el lector se edifique, como se dice; mejore sus costumbres, si no las tiene inmejorables; y declaro que no aspiro a esos laureles que ciertas gentes, que confunden la ética con la estética, tienen reservado para las buenas intenciones [...] Los llamo así, porque en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas. No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior, ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad (Alas 1896, pp. v-vi).

cada texto en conjunto –con los demás que integran el cuentario–, debe enfatizarse su individualidad, señalando sus particularidades, porque, finalmente, la mayoría de ellos – hechos para ser publicados en la prensa– fueron originalmente pensados para leerse por separado. Esto no exige un análisis independiente de cada cuento, pero sí una estrategia que, sin necesariamente mencionarlos a todos, los incluya. Tal cual considero funciona la argumentación de mi propuesta a partir de sólo ocho cuentos de los veintiséis que componen el libro.

La razón para este enfoque, la expone Alas más adelante: “Ya lo han dicho muchos escritores insignes: el lado moral de la vida preocupa al hombre amigo de pensar, más que cuando la vida empieza, o está en su florecimiento, cuando nos vamos haciendo ricos de experiencia del mundo... para aprender a dejarlo dignamente” (1896, p. vi). Esta última opinión –que se suma también a la forma de ver lo moral como análisis del comportamiento humano–, bien podría haber sido dicha por Riva Palacio respecto de *Cuentos del General*, pues, como ya lo he mencionado, este volumen, su último libro, es una especie de punto cumbre y culminación de su quehacer literario, mediante el que pretende –a través de la selección y la organización del material, así como por el significado individual de los textos mismos– participar en el diálogo con motivo del IV Centenario del Descubrimiento.

C. LA CRÍTICA SOBRE *CUENTOS DEL GENERAL*

Una de las propuestas de Mauel Toussaint, el iniciador de los estudios de *Cuentos del General* con su prólogo a la edición de 1929, que ha tenido muy buena acogida por algunos de los estudiosos más importantes es la clasificación temática del cuentario en textos humorísticos, de animales, coloniales y –sólo sugerida– de anécdota: “Ese procedimiento de narración en que de un asunto sencillísimo, hace, por el modo de referirlo, o por la emoción sugerida, un cuento cabal, es cosa muy usada en Francia y a veces por maestros de la talla de Maupassant. Riva Palacio recurre a él no con frecuencia (‘La gata coja’, ‘En una

casa de Empeños’) pues prefiere sus argumentos completamente redondeados” (1929, p. xvi). Leal –quien se centra en la última idea de Toussaint– dice: “El cuento anecdótico consiste en hacer uso de un asunto sencillísimo –muchas veces de una simple relación– para entretener un cuento. El secreto consiste en saber contar y en sugerir una emoción. Los maestros de este tipo de cuento son Roa Bárcena y Riva Palacio. Con ellos nace el cuento moderno en México, género que en los Estados Unidos había iniciado Edgar Allan Poe” (1990, p. 51). Si bien con la segunda observación –de iniciadores del cuento moderno– la cuentística de Riva Palacio se considera en su justo nivel, con la primera –del cuento anecdótico–, siguiendo –como fácilmente se observa– las palabras de Toussaint, Leal limita la importancia de *Cuentos del General* a una de las clasificaciones de su predecesor.

En un artículo posterior y retomando casi todas las sugerencias de Toussaint, Leal agrega dos clasificaciones: cuentos históricos y de ambiente mexicano (1996, pp. 328 y 331). Esta propuesta, sin embargo, es más de carácter descriptivo que interpretativo. Clementina Díaz y de Ovando es la primera en proponer una clasificación temática más completa de *Cuentos del General*: “Los cuentos de Riva Palacio de temas tan diversos, ‘en la variedad está el gusto’ sentencia el refrán, pueden agruparse en humorísticos, históricos, anecdóticos, fantásticos y de animales” (1971, p. xlvi). Ortiz Monasterio retoma la clasificación tal cual (1979, p. xxi) y Emmanuel Carballo se concentra, como Leal, en la anécdota (1991, p. 94), mientras que Perea la reduce a tres elementos: por la relación de los autores hispanoamericanos con España –es decir, las fábulas y las leyendas como una especie de exotismo para venderse a Europa–, por los años de Riva Palacio en México –

cuentos colonialistas– y por su época hispánica –cuentos de tema madrileño– (1997, pp. 30-31). La propuesta de Perea es la más cercana a la que propongo para este trabajo de tesis, que baso también en una división tripartita temática, pero en función de la intención de Riva Palacio –como explicaré en el segundo capítulo– de señalar tres aspectos relacionados con el espacio-tiempo referido: México, España y sus relaciones bilaterales históricas.³¹

Ninguna de las clasificaciones mencionadas, sin embargo, me sirve para evidenciar la integración del cuentario –objetivo de esta tesis–, pues el tipo de unidad que prevalece en *Cuentos del General* es la denominada por Gabriela Mora como de “integración restringida, fragmentaria o parcial [en la que algunos de los cuentos...] parecen no estar relacionados con el resto” (2006, p. 75), pues los que tienen que ver entre sí, no necesariamente lo tienen con otros grupos. Mora llama a este tipo de cuentarios colecciones integradas (CI) y sustenta sus argumentos para explicar el funcionamiento de los mismos en las diferencias que mantienen con las colecciones de tipo misceláneo “en que dicha relación [entre los distintos textos] no existe” (*ibid.*, 53). Si bien la clasificación sugerida por Díaz y de Ovando cabría en la propuesta de Mora, el problema radica en que las cinco microsecciones³² mencionadas –con más diferencias que similitudes–, evidencian una

³¹ Estoy consciente de que esta clasificación parece dejar de lado los elementos formales propuestos por los estudiosos de las colecciones integradas (CI) para establecer las relaciones entre los distintos textos de un cuentario –algunos de dichos elementos se revisarán más abajo–; sin embargo, parto de que la intención autoral, evidenciada a partir del autor implicado al que ya me he referido en este capítulo, sujeta la interpretación de *Cuentos del General* a la entidad enunciadora y al espacio-tiempo sugerido.

³² Término usado también por Mora para referirse a los distintos agrupamientos de textos al interior de un cuentario en torno a un elemento estético, estilístico o temático.

preferencia por la colección miscelánea e ignoran elementos que relacionan a los distintos cuentos entre sí.

Mora señala, junto con Forrest L. Ingram, que “entre los paradigmas de recurrencia más usados para producir las conexiones entre los relatos [de colecciones integradas (CI)] están la repetición de motivos, símbolos, temas, tipo de narrador y, sobre todo, el escenario común y la aparición de los mismos personajes en los diversos cuentos” (*ibid.*, p. 58). Asimismo, entre las estrategias para lograr estas relaciones, se hallan “los paralelismos, la yuxtaposición y el contraste”, elementos, según ella, con la capacidad de presentar una visión de mundo de manera encapsulada “metafóricamente en el título del libro que, como se sabe es importante signo temático de cualquier obra literaria [y que en...] el caso de las obras hispanoamericanas [*El llano en llamas*, de Rulfo; *Los años duros*, de Jesús Díaz y *Cuentos completos*, de Alfredo Bryce Echenique...] ha estado casi siempre ligada a la circunstancia histórica que vivió el autor” (*ibid.*, p. 61).

Como se supondrá, aunque Mora se base en autores contemporáneos para hacer sus apreciaciones sobre la importancia del título y el aspecto biográfico para la integración de los distintos textos del cuentario, ambos ya eran elementos significativos en los cuentarios del siglo XIX; por ello, no pueden dejarse de lado, incluso aunque sean elementos que causen escozor a algunos estudiosos y que obliguen a Mora a justificar su uso: “Estamos bien conscientes de las corrientes críticas que no consideran pertinente la búsqueda de claves referenciales biográficas para hallar los significados de la obra. No obstante, en las obras nombradas, nos parece que sus mismas diferencias y semejanzas prueban el impacto crucial

del entorno social en sus elaboraciones, nota característica de nuestra literatura imposible de obviar” (*ibid.*, p. 62).

Dos de los elementos que permiten la integración de algunas CI son, por un lado, los lazos entre personajes y los distintos cuentos y, por el otro, los cierres. En cuanto al primer caso, Mora acepta que no es necesario que aparezcan literalmente los personajes en varios textos sino sólo los “patrones de conducta, habla o actitudes que devienen en sistemas de signos paradigmáticos” (*idem*), como sucede en *Cuentos del General*, y que permitan reconocer ciertos rasgos –paradigma de rasgos, según Chatman– en distintos actantes. Respecto de los cierres, la estudiosa señala que la autosuficiencia de cada texto en un cuentario, en cuanto a sus finales, es relativa cuando se trata de catalogar un libro de cuentos como CI, pues “habrá grados de mayor o menor independencia de los relatos, como diferentes serán los recursos para lograr o no la unión entre ellos” (*ibid.*, p. 64); sin embargo, acepta que el desenlace de cualquier cuento es muy útil para lograr la “completez” de cada texto, es decir, su individualidad que lo caracteriza como parte de este género literario y no como un capítulo de novela. También coincide en que cada cuento puede tener alguna función según el lugar que ocupe en el libro, como un prólogo al inicio –“El nido de jilgueros” (VER III.A.1.)– o un epílogo al final –“La burra perdida” (VER III.B.6.)–, y que esta característica será más evidente cuanto más fuerte sea la relación entre los distintos textos del cuentario.

Dos particularidades que también deben considerarse respecto de las CI son la unión de los distintos cuentos a partir de un tipo de voz específica y la existencia de “patrones de

unión escondidos” (*ibid.*, p. 70). La primera es importante señalarla porque considera que a pesar de su autosuficiencia, cada cuento está unido “por lazos que tocan motivos y temas reiterados, y elementos discursivos que se repiten en todos los relatos” (*idem*), que en el caso de *Cuentos del General* se evidencian mediante los comentarios del autor implicado y el tono del narrador, ambos siempre en concordancia con la figura del General Riva Palacio. En cuanto a la segunda particularidad, Mora refiere que también pueden ser denominados como CI aquellos libros de cuentos que tienen “paradigmas de relación [...] menos evidentes [y en los que...] cada relato no necesita la lectura de los demás para lograr su significado individual. Al mismo tiempo, [sin embargo,...] aunque la lectura no tiene por qué ser secuencial y total, el conocimiento de todo el volumen añade profundidad a los significados de cada cuento” (*ibid.*, p. 73).

Mora no profundiza en la manera en que se debe acceder a la clasificación de este tipo de recopilaciones donde las relaciones entre los distintos textos no son tan obvias, pero parece sugerir que se debe partir de una generalización que enfatice lo específico de cada grupo de cuentos, en función de una unidad mayor, y no, como ha sido el caso de *Cuentos del General*, de un sometimiento de los textos a una clasificación que, por lo heterogénea, niega o, por lo menos, complica cualquier intento integrador. De todos los críticos, sólo Leal y Gutiérrez Díaz-Bernardo parecen haberse interesado en el problema de la unidad del cuentario y sugieren una propuesta de visión integral. El primero dice: “Lo único que da unidad al volumen es la personalidad del autor: en todos ellos campea el humorismo y la

ironía característicos de Riva Palacio” (1996, p. 332).³³ De manera similar, cuando Gutiérrez Díaz-Bernardo habla de los cuentos publicados en periódicos españoles en los últimos veinte años del siglo XIX, dice lo siguiente: “no faltan autores que ya parten de un designio previo de conjunto, como Vicente Riva Palacio y sus *Cuentos del General* [...], o Rafael Altamira y sus *Cuentos de Levante* (1893-1895 en la prensa, 1895 en volumen)” (2003, p.158). Sin hacerlo explícito, parece que Gutiérrez Díaz-Bernardo parte de una premisa similar a la de Leal. Ese afán integrador, con el que considero que Riva Palacio arma su libro bajo un título tan sugerente como *Cuentos del General*, permite encontrar a lo largo de su lectura rastros ideológicos en la configuración de las entidades enunciadoras y de los personajes.

La concordancia entre algunos narradores principales y algunos personajes secundarios con elementos característicos –y fácilmente rastreables– de la imagen que se tenía del autor, imagen que él mismo parecía impulsar en su vida política y literaria, apoya esta idea. Por ejemplo, Díaz y de Ovando señala que “El título [de *Cuentos del General*] era un eco de los salones madrileños en donde se le llamaba sencilla y cariñosamente: ‘el General’” (1971, p. xxix) y que Riva Palacio tenía muchas admiradoras mujeres (*idem*), por lo que lo describe como mujeriego y hombre de mundo, aspecto que puede rastrearse en cuentos como “La horma de su zapato” y “La expiación”, respectivamente. También en “La máquina de coser”, uno de los personajes secundarios es un general autoritario, pero

³³ Aunque Leal no parece diferenciar entre autor empírico y autor implicado, su comentario enfatiza un tipo de integración en torno a la figura del General.

bondadoso. Ortiz Monasterio transmite, a su vez, una anécdota que resalta este rasgo de la personalidad de Riva Palacio: «‘Mi general –le dijo una vez la duquesa de Nájera–, ¿qué diría su esposa [Josefina Bros, quien siempre permaneció en México] si viera que hace usted vida de soltero?’ A lo que respondió Don Vicente: ‘Peor sería si la hiciera de casado’» (1979, p. xix).

El desenlace o cierre, sobre el que ya se ha comentado, adquiere importancia en el cuentario, si notamos que es el elemento encargado del placer, de la sorpresa que descubre al final del texto el segundo argumento que el lector no esperaba o que no estaba seguro de esperar. Para los cuentos de Riva Palacio insertados en los periódicos entre 1892-1893, el desenlace es otro elemento que resalta la unidad de *Cuentos del General*. Si bien la importancia del cierre, como menciona Gabriela Mora, es relativa, su uso en la narrativa de Riva Palacio enfatiza la intención persuasiva que tiene toda su literatura.

Un ejemplo más obvio de las posibilidades de considerar el cierre como un elemento significativo en la narrativa de Riva Palacio está en uno de los cuentos que la crítica ha catalogado –o que fácilmente puede catalogar– como dentro del rubro de lo histórico, “El nido de jilgueros” –texto que se comentará con mayor profundidad en el tercer capítulo (III.A.1.) –. En el cuento se trata, entre otras cosas, la historia de unos niños españoles que –en plena guerra contra Francia– roban un nido de jilgueros y lo colocan en una jaula, donde los pajaritos son alimentados por la madre. Después de 15 días, cuando se suponía que las aves podían valerse por sí mismas, éstas son encontradas muertas en la jaula. La madre había dejado de alimentarlos. La parte más importante, sin embargo, es la

reconstrucción del hecho que hace uno de los tíos de los niños a petición de la abuela, la tía Jacoba.

Riva Palacio logra la verosimilitud en este cuento enfatizando la inocencia y quizá la ignorancia de Juan, el joven que da su versión sobre los hechos, alegando que la madre había envenenado a los jilguero, pues no quería verlos cautivos. A lo que la tía Jacoba agrega que era cierto, que las madres preferían ver muertos a sus hijos que esclavos. La idea del doble argumento, arriba mencionada, sirve aquí para entender el funcionamiento de este texto. Así, está el argumento secundario que se destaca –desde que los niños encuentran el nido, hasta que los jilgueros son abandonados por la madre y Juan interpreta el hecho– y un argumento principal escondido que se revela hasta el final –la lucha de los jóvenes y, por tanto, la unión de esa nación contra el invasor–. Así, ya para terminar el cuento, se dice: “Poco tiempo después comenzó a hablar la gente de una nueva partida que hacía sin descanso la guerra al invasor [...] Aquella partida la habían levantado los hijos de la tía Jacoba” (Riva Palacio 1896, p. 10). El final, que al enfatizar el inicio sitúa la trama en plena invasión francesa a España, se vuelve un marco para el argumento secundario que posee el elemento integrador –objeto presente en el nivel temático de algunos cuentos, a partir del cual se estructuran–, el nido de jilgueros. Este último, a su vez, se revela en el desenlace con todo su carácter simbólico para entender, así, la razón de la lucha de los personajes: su libertad y la de su nación. La ejemplaridad que ya he referido aboga por la soberanía de las naciones. De esta manera, mediante el cierre, se exige el cambio de

perspectiva sobre lo ya leído a un lector que inocentemente –o guiado por el narrador– pudo haber seguido la otra.

Para remarcar la importancia de los cierres vale –sin ninguna intención de igualar las poéticas de ambos escritores– traer a colación dos similitudes entre la estética de Riva Palacio y la que Borges (1960, pp. 78-79) atribuye a Hawthorne: una primera, donde se muestra que el escritor estadounidense, debido a su tendencia a moralizar, siempre agregaba una frase innecesaria estéticamente al final de sus cuentos y, una segunda, que sugiere que su estrategia para escribir era primero imaginar situaciones y luego encarnarlas mediante personajes (*ibid.*, p. 78). A pesar de ello, Borges resume: “En Hawthorne, siempre la visión germinal era verdadera; lo falso, lo eventualmente falso, son las moralidades que agregaba en el último párrafo o los personajes que ideaba, que armaba, para representarla” (*ibid.*, p. 89); en este sentido, aunque pasando de lo moral a lo retóricamente argumentativo de Riva Palacio, se puede decir que algo similar sucede con los cuentos de este último. Es decir, hay un final –establecido por la ficción– que obliga al lector a replantear su interpretación del texto leído, así como el uso de los personajes tipo.

Aquí, precisamente, adquiere sentido la afirmación de Ricardo Piglia de que los “finales son formas de hallarle sentido a la experiencia” (1999^a, p. 109). Es decir, Riva Palacio, como conocedor de la oratoria y de la literatura, no intenta influir con *Cuentos del General* en el fortalecimiento de un esquema ético sobre el bien y el mal aplicado a lo individual, sino más bien discutir –y sólo si se acepta la propuesta que argumento en el siguiente capítulo–, como conocedor de la materia, sobre la necesidad de reconsiderar la

política internacional europea de finales del XIX. Riva Palacio no es un moralista, es más bien un hombre público que dialoga en las distintas tribunas nacionales e internacionales a las que puede acceder a través de su cargo de Ministro Plenipotenciario de México en los reinos de España y Portugal.

II. HISTORIA Y LITERATURA: AFIRMACIÓN Y PRUEBA

A. VISIONES SOBRE ESPAÑA Y MÉXICO Y SUS RELACIONES: UNA PROPUESTA DE UNIÓN HISPÁNICA

1. El IV Centenario del descubrimiento de América

En 1892, cuando España festeja el IV centenario del descubrimiento de América, mediante la organización de conferencias, exposiciones, concursos, certámenes, ediciones de antologías, publicaciones eruditas y varios congresos sobre distintas disciplinas (Ramírez Vuelvas 2010, pp. 874-875 y Sánchez Moguel 1894, p. 6), Riva Palacio propone su idea de lo que fue la conquista espiritual en el Nuevo Mundo desde una conferencia en Madrid. En ésta, el escritor de *Monja y casada...* continúa con su particular forma de ver la historia, una postura que le había distinguido entre 1868 y 1872 ante los conservadores y que le diferenció en 1882 de los positivistas. Algunos estudiosos, como José Ortiz Monasterio (1997, p. 46), entienden su postura en este segundo periodo como contradictoria, sobre todo porque Riva Palacio parece asumir como suyas algunas ideas de la doctrina de Comte, pero no es así. La conferencia de Riva Palacio es una respuesta diplomática –en el sentido más general de la palabra–, a la convocatoria hecha por el gobierno español en 1891 para celebrar en 1892 el IV Centenario del descubrimiento de América y mejorar los lazos entre España e Hispanoamérica.

Según Carlos Ramírez Vuelvas, “la aspiración romántica de la sección de Literatura y Lengua de los festejos, el gran sustento ideológico del IV Centenario, era defender a la lengua española, por lo que se solicitó la participación de tres instituciones culturales como organismos operativos: el Ateneo de Madrid, la Real Academia y la Asociación de Escritores y Artistas Españoles” (2010, p. 874). La Real Academia Española de la Lengua convocó a un concurso de poesía que, irónicamente, se declaró desierto y también se dio a la tarea de “preparar la *Antología de poesía hispanoamericana*” (*ibid.*, p. 875), solicitando a las academias de la lengua de los distintos países hispanoamericanos una especie de preselección. En México se “designó para esta tarea a José María Roa Bárcena y a otros dos académicos, quienes cumplieron con notable rapidez su encargo” (Alatorre 1960, p. 369). Los otros dos académicos mexicanos fueron Casimiro del Collado, quien ayudó directamente a Roa Bárcena, y José María Vigil, quien escribió “la introducción del volumen que se formara” (Rosaldo 1953-1954, p. 42 y AM 1894, p. 5). El comisionado para elaborar la antología para la Real Academia Española, a partir del material reunido por los países hispanoamericanos, fue Marcelino Menéndez y Pelayo, a quien, sin embargo y según Antonio Alatorre, además del

antiespañolismo, le repugnaba íntimamente la irreligiosidad y aun el ateísmo de algunos de los poetas [mexicanos], pues él era un católico devoto; y, lo que era peor, rara vez encontraba que estos pecados extrapoéticos estuvieran contrapesados por alguna virtud poética. Salió del paso lo mejor que pudo, seleccionando aquello que mejor se ajustaba a sus preferencias de tipo horaciano clásico, y prodigando alabanzas a los elegidos, aunque hasta en las alabanzas dejó transparentar su desdén por una poesía que a él le parecía, en conjunto, desaliñada, incorrecta, sin decoro académico (2003, p. 356).

Además de estos prejuicios, “El principal criterio de don Marcelino fue excluir a poetas vivos y exaltar las bondades de la lengua española” (Ramírez Vuelvas 2010, p. 875). Sin embargo, Renato Rosaldo asegura, según palabras de Roa Bárcena, que “en la convocatoria [original], la Real Academia decía que incluiría a muertos y vivos, pero que este plan se modificó más tarde en el sentido de no contarse ya con los segundos” (1953-1954, p 44). También en la “Advertencia” que aparece al inicio de la *Antología de poetas mexicanos* publicada en 1894 –la propuesta original de Roa Bárcena y Collado– se menciona que “conforme a la invitación referida [de la de la Real Academia Española], se incluyeron en la Antología composiciones de autores muertos y vivos, así mexicanos como extraños que hubiesen residido y escrito en México” (AM 1894, p. vi).

Según Alatorre, la razón para no incluir en la antología de la Real Academia a muchos de los poetas propuestos por los mexicanos fue, además de los puntos señalados arriba, que era “empresa bastante ardua y delicada, si se tiene en cuenta la mediocridad desesperante de esta poesía a lo largo del siglo XIX” (Alatorre 1960, p. 373). Rafael Olea Franco dice, sin embargo, que la propuesta mexicana “fue totalmente desechada, en parte por la actitud destructiva de Menéndez y Pelayo” (2005, p. 265). Baste, para terminar con lo que se refiere a este enfrentamiento entre antólogos, la justificación sobre su proceder que escribió Menéndez y Pelayo al principio de *Historia de la poesía hispano-americana* (1911), una reedición de las introducciones aparecidas originalmente entre 1893 y 1895 en los cuatro volúmenes de *Antología de poetas hispano-americanos*. Con este pequeño prefacio, el crítico español asegura que la selección de los poemas no la guió ninguna mala

intención contra Hispanoamérica, pide sentir empatía por sus razonamientos y hasta por su marcado nacionalismo y culpa a la historia por los recuerdos negativos suscitados por la relación España y América –capaces de provocar, según él, una lectura prejuiciosa de sus acciones–. El problema de las distintas interpretaciones sobre su proceder, sin embargo, se mantiene, pues a pesar de su actitud belicosa, Menéndez y Pelayo es incapaz de explicar directamente las razones específicas de su selección, ocultándolas tras algo tan general, abstracto, absoluto y –aunque parezca contradictorio, también– relativo como lo que se puede esconder tras una palabra como verdad:

Esta obra [que...] En América ha sido más leída, y no siempre rectamente juzgada. Quien la examine con desapasionado criterio, reconocerá que fue escrita con celo de la verdad, con amor al arte, y sin ninguna preocupación contra los pueblos americanos, cuya prosperidad deseo casi tanto como la de mi patria, porque al fin son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos. No soy yo: es la Historia quien suscita a veces desagradables recuerdos. Pero no creo que los ilustres varones, de espíritu verdaderamente científico, que no faltan en América, han de mirar con ceño la simpatía razonada y libre de un español que nunca se avergonzó de serlo, ni procuró captar con interesadas adulaciones la benevolencia de los extraños (1911, p. x).

En 1891, la Asociación de Escritores y Artistas Españoles lanza una invitación para el Congreso Literario Hispano-Americano –convocatoria firmada, incluso, por Riva Palacio–, que se llevó a cabo entre el 31 de octubre y el 10 de noviembre de 1892. La idea sobre la que se trabajó fue la de “sentar las bases de una gran confederación literaria, formada por todos los pueblos que aquende y allende los mares hablan castellano, para mantener uno e incólume, como elemento de progreso y vínculo de fraternidad, su patrimonial idioma” (*Congreso Literario Hispano-Americano* 1893, p.1). Esta premisa se

debía, según Gutiérrez Cuadrado y Pascual Rodríguez, a que “La burguesía española [entendía...] la lengua instrumentalmente [es decir...] la consideraba el cimiento más seguro sobre el que volver a edificar las relaciones con Hispanoamérica” (1992, para 24). En este sentido, de que los festejos eran motivados por razones más económicas que culturales, se entiende que “la ausencia de proyectos gubernamentales para conmemorar el centenario [haya contrastado...] en 1892 con una gran actividad de la ‘acción privada’ (Ateneo, Ligas, Cámaras de Comercio, Círculos, etc.)” (Bernabéu Albert 1984, p. 346). Sin embargo, la idea del idioma como nexos común era políticamente funcional. Antonio Cánovas del Castillo, por ejemplo y según lo expresó en su conferencia inaugural del Congreso Literario –tercera que pronunciaba durante los festejos–, refiere que a pesar de la fraternidad con que se han tratado unos a otros en los distintos eventos del festejo, en ningún otro había visto

la misma unanimidad de ideas [porque...] Aquí se tratará del desarrollo y conservación del hermoso idioma castellano [...] Podrá haber diferencia en los detalles pero en lo fundamental nadie discrepa, porque [es...] una gran obra de la civilización el extender la lengua española [...] ¿Quién, que sea español, renunciará a los placeres inefables de oír la lengua de Cervantes en los más lejanos confines del mundo, hoy que la universalidad del comercio y de todas las relaciones ha borrado las fronteras entre los pueblos para todo lo que sea consorcio y comunidad de ideas? (*Archivo Diplomático* 1892, p. 1740).

Dentro de este enfoque hispanocentrista, si se quiere, hubo en el congreso también pronunciamientos que, más tendientes a la conciliación entre Europa y América, hablaban del respeto al otro, como el que se observa en las palabras del presidente de la Asociación, Gaspar Núñez de Arce, quien argumentaba que si se mantenían

todos dentro de los respetos que nos imponen la soberanía y la independencia de los distintos Estados a que respectivamente pertenecemos [llegaremos...] a establecer algún día, sobre sólidas bases, por medio de la compenetración de nuestras ideas y de nuestros intereses hasta donde [sea...] posible, una gran confederación de la nobilísima familia española, esparcida y diseminada, por desgracia, sin la cohesión precisa para hacer sentir su fuerza, por los dilatados términos del mundo (*Congreso Literario Hispano-Americano* 1893, p. 18).

Sin embargo, como hombre de su tiempo y de su espacio, Gaspar Núñez tampoco podía evitar la idealización de “aquellos heroicos conquistadores, que al mismo tiempo que realizaban sus maravillosas empresas, levantaban ciudades, erigían templos, abrían escuelas en los territorios recién dominados, sentando de una manera permanente en los pueblos sometidos, la civilización cristiana” (*idem*). Según Enrique Sánchez Albarracín, esta forma de ver el pasado se debía a que se buscaba “defender ante todo la unidad de la lengua española y a la vez un espíritu y una cultura originales, acosados por un contexto internacional considerado como enajenante tanto en Europa como en América” (2003, p. 43). Esa enajenación o amenaza a la que se refieren era, por supuesto, Estados Unidos, pues como señala Bernabéu Albert, España tuvo un doble reto al momento de organizar los festejos, porque requirió enfrentarse a su natural tendencia al aislamiento y a “las aspiraciones imperialistas del coloso norteamericano” (1984, p. 347).

Una década antes de los festejos, es decir, ya desde el 22 de septiembre de 1881, Alfonso XII comentaba, en la inauguración al IX Congreso Americanista, “Cicatrizadas ya [...] las antiguas heridas de nuestra historia de América, parece como que un sentimiento de mutua justicia y de fraternidad tiende por ambas partes a acercar a estos pueblos

separados, sí, por el Océano, pero unidos aún por las creencias, por el idioma y por las costumbres” (*Congreso Internacional de Americanistas* 1882, p 38). Y, según Juan Valera (Bernabéu Albert 1984, p. 347), lo que había dado sentido al IV Centenario eran tres elementos de unión entre España e Hispanoamérica –los mismos mencionados por Alfonso XII–, el habla, las creencias y las costumbres. En otras palabras, como puede concluirse, para 1892 el objetivo de España de establecer o mejorar las relaciones con las ex colonias tenía al menos una década y los festejos, al parecer, significaban un buen pretexto para hacerlo.

Sin embargo, a pesar de este interés presente en los discursos, “todo aquello dejó la sensación de fracaso en la percepción de Manuel Payno” (Ramírez Vuelvas 2010, p. 879). Según el escritor de *Los bandidos de Río Frío* (*ibid.*, p. 880), México no obtuvo ninguna ventaja de su participación en los festejos y le había parecido deplorable que, incluso, Riva Palacio hubiera tenido que pedir a personas de las delegaciones de otros países que ingresaran a la Exposición histórica para que no se viera tan sola. Agrega que el gobierno español no había hecho publicidad en Francia, pues ningún periódico de ese país había mencionado los festejos, y que la falta de asistentes a las exposiciones de arte prehispánico se debía, en parte, a la pelea entre el “Gobernador, el Alcalde y el ayuntamiento de Madrid” (*idem*). Payno cierra con una declaración sobre “el menosprecio español a los delegados hispanoamericanos [que...] ni fueron presentados oficialmente con alguna autoridad, ni mucho menos con los reyes” (*ibid.*, p. 881). Al respecto, quizá venga al caso lo que Menéndez y Pelayo, en la justificación arriba mencionada, dice en 1911 sobre que “en

España [...] el estudio formal de las cosas de América interesa a muy poca gente, a pesar de las vanas apariencias de discursos teatrales y banquetes de confraternidad” (Menéndez y Pelayo 1911, p. x).

Según Sánchez Albarracín, la actitud apática no sólo fue de parte de los peninsulares sino también de los hispanoamericanos, como Ricardo Palma y Antonio Sánchez Moguel habían señalado. Sánchez Albarracín, por ejemplo, dijo que a pesar de la voluntad de los países hispanoamericanos, sólo habían acudido 300 delegados a los festejos (2003, p. 43); el segundo se lamentaba de que sólo hubieran participado tres ponentes de Hispanoamérica en el Ateneo de Madrid. De acuerdo con Sánchez Moguel, a la convocatoria del Ateneo, unos americanos

respondieron rehusando, con razones más o menos valederas, la participación ofrecida, y otros, a quienes, como a los anteriores, les fueron dirigidas las invitaciones por los conductos más seguros, a pesar del largo tiempo transcurrido no han acusado siquiera recibo de dichas invitaciones. Omíto los nombres de unos y otros. Baste saber simplemente lo ocurrido. Y sépase también que el Ateneo, al invitarlos, no les pedía que vinieran expresamente a dar sus conferencias, sino que les advirtió que podían escribirlas y enviarlas y que serían leídas por las personas que ellos mismos designasen.

Creía el Ateneo que la ilustración histórica del descubrimiento, conquista y civilización del Nuevo Mundo era tan necesaria para los americanos como para los españoles (1894, pp. 247-248).

Los tres asistentes hispanoamericanos a las conferencias del Ateneo fueron Vicente Riva Palacio –Ministro Plenipotenciario de México–, Juan Zorrilla de San Martín –Ministro Plenipotenciario de Uruguay– y Pedro Alejandrino del Solar –Ministro Plenipotenciario del Perú–. A pesar de que había dicho que no iba decir los nombres,

Sánchez Moguel comenta que aunque los ministros de Chile y Colombia, “Sres. Vergara Albano y Betancourt”, habían confirmado su participación, al final habían desistido (*ibid.*, p. 249). De igual manera, el Ministro Plenipotenciario de Costa Rica, “cuya conferencia fue, con su aprobación, anunciada, suspendida por su encargo después, aplazada para más adelante, y a juzgar por el tiempo transcurrido y la falta de todo aviso, definitivamente abandonada” (*ibid.*, p. 250). En su conferencia del Ateneo de Madrid, sin embargo, Sánchez Moguel suaviza un poco sus reclamos diciendo que, debido a la carencia de antecedentes análogos, sólo habían aceptado su invitación a este segundo evento un portugués y tres americanos –llama la atención que de un lado estén los españoles y del otro, todos los demás–, Oliveira Martins y los tres ya mencionados. Independientemente de los encargos incumplidos y de la falta de interés de ambos lados, culturalmente hablando, 1892 sirvió, de acuerdo con Sánchez Albarracín, como una especie de bisagra “no sólo temporal y arbitraria, en la historia de las relaciones culturales entre España y América Latina, sino que significaba un último cruce de generaciones que nunca antes se había logrado y nunca después se repetiría” (2003, p. 49).

Antonio Cánovas del Castillo, como presidente del Ateneo de Madrid, inauguró también el ciclo de conferencias de este instituto. En su texto se nota, más claramente, la visión europea y, en específico, de España sobre el Descubrimiento y la Conquista. Algunos, desde ésta u otra plataforma, se suman a esta visión: Juan Zorrilla de San Martín –Ateneo de Madrid–, Ernesto Restrepo Tirado –Congreso Internacional de Americanistas–, Soledad de Acosta Samper –Congreso Literario Hispano-americano– (*ibid.*, p. 44) y

Manuel Dánvila –Ateneo de Madrid– (Dánvila 1892, p. 5); mientras que otros, unos cuantos, por el contrario, contradicen o disienten: Luis Rouviere –Congreso Barcelonés–, Vicente G. Quesada –no localizado–, Isidoro Moreno –no localizado– y, por supuesto, Vicente Riva Palacio –Ateneo de Madrid– (Sánchez Albarracín 2003, p. 45).

Es aquí, precisamente, en esta intervención de Riva Palacio con motivo del IV Centenario de descubrimiento de América, donde el presente trabajo de tesis adquiere sentido; pues cuando este autor decimonónico hace, desde su discurso en el Ateneo de Madrid, una lectura de las relaciones entre España e Hispanoamérica, a partir de la Conquista y la imposición de la religión católica, sobresale una de las líneas de pensamiento que da coherencia integradora a *Cuentos del General*. Me refiero a su visión personal sobre España y México y sus relaciones, es decir, a su perspectiva sobre el significado del encuentro pasado y presente de dos mundos. Clementina Díaz y de Ovando ya sugiere esta relación en su prólogo de 1968 al cuentario, pero limita la influencia de los festejos a los textos que tratan sobre la Colonia:

Los cuentos de tema colonial y mexicano publicados en los años de 1892 y 1893 resultaron muy oportunos, puesto que, con motivo de la celebración del Cuarto Centenario del descubrimiento de América, lo americano ocupaba la atención de los intelectuales y también de los lectores de revistas y periódicos. Riva Palacio popularizó las peripecias de los conquistadores, los métodos de los religiosos para cristianizar a los indios, el antagonismo entre españoles y mestizos y otros aspectos de la vida y las costumbres de la Colonia, sin echar en el olvido las muy gustadas leyendas de aparecidos (1971, p. xli).

Sin embargo, la relación de los festejos del IV Centenario del descubrimiento de América con *Cuentos del General* va más allá, pues no sólo se trata de textos que fueron

oportunos, como si la única intención de Riva Palacio fuera dar a conocer sus escritos por el simple hecho de hacerlo, sino que la decisión de publicarlos primero en los diarios entre 1892 y 1893 y luego como libro en 1896 obedece más que nada al deseo de participar en el debate que los españoles habían iniciado. Y este objetivo está presente en todo el cuentario, incluso, aunque muchos de esos textos hayan sido escritos a lo largo de varios años, como sugieren Manuel Toussaint (1929, p. xv) y Díaz y de Ovando (1971, p. xlv), y según su experiencia en el tratamiento del tema de la Colonia en sus novelas, en *El libro rojo* o en *México a través de los siglos*. Las distintas etapas de relación con el periodo histórico sólo revelan que Riva Palacio tuvo la oportunidad de reflexionar a lo largo de casi tres décadas y de plantear su punto de vista de madurez desde el cuentario en 1896; incluso, aunque el volumen se considere un producto todavía en proceso de trabajo, es decir, no terminado, debido a la enfermedad y muerte de este escritor el mismo año de su publicación y a las dudas que surgieron en consecuencia respecto de si había incluido todo lo que quería y de las razones para descartar otros cuentos del periodo.

2. Conferencia inaugural de Cánovas sobre Colón y sobre algunos grandes españoles del Descubrimiento

*¡Gloria a colón! ¡Gloria a los Reyes Católicos!
¡Gloria a España! ¡Gloria a todos los que
contribuyeron a descubrir un nuevo mundo, y que este
gran suceso coincidiera con el período de la edad*

*moderna en nuestra historia siempre cristiana,
siempre civilizadora, siempre gloriosa, siempre
grande!*

MANUEL DÁNVILA.

El 11 de febrero de 1891, Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Ateneo de Madrid y también del Consejo de Ministros de España, inaugura una serie de 55 conferencias (Ramírez Vuelvas 2010, p. 874), que fueron ofrecidas por el Ateneo de Madrid para festejar el IV Centenario del descubrimiento de América, –las lecturas empiezan con Cánovas y terminan con Antonio Sánchez Moguel el 19 de junio de 1892. Al final, se integran 48, con numeración independiente, bajo el nombre de *El continente americano. Conferencias dadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América*, 3 ts., Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894 (Cánovas del Castillo *et al.*, 1894)–. Cánovas del Castillo, con su conferencia “Criterio histórico con que las distintas personas que en el descubrimiento de América han sido juzgadas”, establece algunas de las líneas temáticas, centradas en la exaltación de la raza española; señala, por ejemplo, que la geografía mundial se había modificado gracias a ellos y que había, entonces –es decir, para 1891–, 16 naciones hispanoamericanas independientes con las que habían compartido su lengua. Reconoce, sin embargo, que debido a la diversidad de autores que leerían en el Ateneo de Madrid, no se podía pretender simetrías en las posturas “con pronunciado desenvolvimiento y ejecución sistemática” (1892, p. 6) y solicita a los ponentes que eviten, sin demérito de la calidad, el trato injusto de los hechos o las personas que llevaron al Descubrimiento de América. Esta petición revela que todavía existían

ciertos rencores y temores, exaltados, más que nada, por las posturas nacionalistas de los distintos países –España incluida– y que no todo el mundo estaba de acuerdo con la visión redentora que se concedía a Colón o a los conquistadores desde la lectura histórica positivista española. Entre los pocos, como mencioné más arriba, que no asumieron como suya la postura europea acrítica a favor de la Conquista estaba Luis Rouviere, quien desde el congreso del Ateneo Barcelonés –celebrado entre 27 de julio y el 21 de septiembre de 1892–, lanza comentarios como el siguiente, que transcribo completo porque resume tres de los argumentos más agresivos contra la visión idealizadora del Descubrimiento y la Conquista:

¿Por qué esta obra civilizadora iniciada en España ha resultado tan estéril para la madre patria?

1. Porque en realidad los conquistadores españoles no fueron los fervientes misioneros de la civilización, ansiosos de hacer brillar los resplandores de la justicia entre los pueblos oprimidos; la luz de la verdad entre las tribus alucinadas, infiltrando el ardor del trabajo con sus más nobles y generosas manifestaciones en el seno de las razas ignorantes.
2. Porque las discordias civiles, los odios y los rencores personales inherentes a nuestra tradicional y quizás eterna manera de ser, debilitando las fuerzas de los más animosos, quebrantando el prestigio de los más hábiles, inteligentes y correctos, devorando infructuosamente nuestras fuerzas vivas, esterilizaron y esterilizan aún, los mejores esfuerzos, las más elevadas aspiraciones y los más leales servicios.
3. Porque a mayor sacrificio en aras de la patria, suelen tocarse en nuestra desdichada tierra los más negros desvíos de la ingratitud, cuando no le alcanzan todo linaje de tormentos y de crueldades (1893, pp. 86-87).

Cánovas del Castillo confía en que puede conocerse la verdad si se evita ser ingenuo y se recurre a “documentos fehacientes” (1892, p. 10) –argumento similar, como se verá en el siguiente capítulo, al de Luis González Obregón, que resalta la influencia positivista en la

época–, por lo que pide que ni se satanice ni se idealice a los personajes, como suele hacerlo la ficción, a través “de los puros literatos en la historia” (*idem*). Porque, según él, no se puede juzgar a los hombres mediante personajes ficticios determinados por Dios – supongo el *deus ex machina*– o por la casualidad –tal vez lo truculento de algunas tramas de ficción como las de la novela histórica y sus derivados–. Cánovas del Castillo también otorga a Colón los atributos del gran hombre, una percepción y una voluntad inigualables que lo llevaron a comprobar la teoría de la circularidad de la Tierra, lo que en tiempo del genovés era un rumor bastante conocido pero no creíble. Sin embargo, para justificar el trato que Colón recibió de la corona española –su regreso encadenado, que atribuye a la insensibilidad de Francisco de Bobadilla, y el incumplimiento del tratado firmado por los reyes católicos–, dice que el genovés, como todo gran hombre, tenía un defecto, era mal político, como lo refiere, Fray Bartolomé de las Casas. Rouviere (1893, p. 23), en contra de esta visión, califica de simple ingratitud el trato que se dio a Colón, y recuerda que fueron los reyes los que otorgaron amplios poderes como Gobernador de las Indias a Bobadilla, quien apenas llegando a América apresa al genovés, como si ésa hubiera sido la única razón para su nombramiento.

Se entiende, por supuesto, que la opinión de Cánovas –y la de los que concuerdan con él– se debe a que si ataca a Colón también descalificaría el Descubrimiento y, en consecuencia, la Conquista. Pues según él, “las glorias de Cortés y de Pizarro eran de Colón, y las de Colón de España” (Cánovas del Castillo 1892, p. 36). Ante esta línea de pensamiento, no sorprende que Cánovas coloque al lado de Colón y de los reyes católicos,

a Martín Alonso Pinzón –un español–, sin quien el viaje no hubiera sido posible. Es decir, que con todo y la grandeza de Colón, su voluntad hubiera carecido de valor, si España, mediante sus reyes y sus comerciantes, no lo hubieran apoyado en su momento. Vale comentar que para Riva Palacio fue todavía más importante la participación privada en la Conquista, incluso por encima de la de la monarquía –a la que también acusa de ingrata–, pues en el segundo tomo de *México a través de los siglos* menciona que

Si poco habían costado los descubrimientos de tierra tan desconocidas a los Reyes Católicos, la conquista de ellas y de tan gran número de vasallos, costóles, sin duda, mucho menos. No era la España ni su monarquía las que de sus arcas tomaban las cuantiosas sumas necesarias para armar los bajeles y reclutar aventureros para empresas tan atrevidas. Súbditos o particulares, que contaban o suponían contar con la autorización del soberano, acometían por propia cuenta aquellas peligrosas y fascinadoras aventuras que, emprendidas a impulsos de la ambición o de la codicia y coronadas muchas veces por éxito favorable, enriqueciendo a la metrópoli, eran grandemente, para el caudillo que tal victoria alcanzado había, inagotable fuente de envidias, de disgustos, de ingratitudes y de persecuciones (1890, p. v).

3. Clausura y resumen de las propuestas desde una perspectiva española

Antonio Sánchez de Moguel inicia su lectura de clausura en el Ateneo de Madrid, “Las conferencias Americanistas. Discurso Resumen”, leída el 19 de junio de 1892, con el reclamo a España de que vive “casi en exclusivo para los intereses y las luchas del momento” (1894, p. 6) y de que ha perdido la memoria histórica. Esto último, porque,

según él, la mayoría de los españoles sólo conocen el Descubrimiento de América³⁴ de manera novelesca –¿golpe al Riva Palacio escritor de novela histórica?– “en relatos superficiales, o fabulosos, que es peor todavía” (*idem*). A diferencia del presidente del Ateneo, quien lee su texto al inicio, Sánchez Moguel ya había escuchado todas las conferencias, por lo que intenta un resumen de las mismas:

Ante todo, las conferencias debían corresponder cumplidamente a la naturaleza del Centenario, que no era, como algunos habían dado en apellidarle, Centenario de Colón, sino Centenario del descubrimiento de América, y que comprendía, por lo tanto, no sólo los primeros descubrimientos del gran navegante por principales que fuesen, sino también los verificados con posteridad, así como los precedentes que pudieran tener en tiempos anteriores. Tampoco, por celebrarse en España, habían de reducirse los estudios a los descubrimientos de los españoles sino abarcar igualmente todos los relativos a la tierra americana verificados por otras gentes, y asimismo los relacionados íntimamente con ellos en África, Asia y Oceanía. Por último, el examen de los descubrimientos, para ser completo, debía enlazarse con el conocimiento de la América prehispánica: el suelo, la flora, la fauna, las razas las civilizaciones; del mismo modo que con el de la obra europea en América: conquistas, colonización, instituciones; en suma, debía estudiarse la historia americana, ya que no hasta la emancipación colonial, al menos en los primeros tiempos, y, como coronamiento de este vasto estudio, las influencias que en la vida de Europa vino a ejercer a su vez el descubrimiento de América, por ejemplo, en las ciencias geográficas, las ciencias médicas, etc., etc. (*ibid.*, p. 8).

Además de reclamar a los americanos que no asistieron, como más arriba se mencionó, Sánchez Moguel también ataca a los miembros de la Iglesia que se negaron a defender sus posturas, y los acusa de intolerantes. Siguiendo en esta misma tónica, muy al estilo de Menéndez y Pelayo, afirma: “Que no todas las Conferencias son de igual mérito ni

³⁴ Cabe comentar que aunque el punto de partida y motivo del festejo es el Descubrimiento de América, para algunos conferencistas, como Riva Palacio, su tema de discusión se extenderá hasta la Colonia –lo que, casi inmediatamente y en esta misma conferencia, es admitido como válido por el propio Sánchez Moguel.

científico ni literario, que unas han sido fruto de nuevas investigaciones y otras mera vulgarización de conocimientos ya sabidos de los doctos” (*ibid.*, p. 11). Con ello da entrada a lo que asegura será un bosquejo ligero de las conferencias; sin embargo, la mayoría de su escrito se refiere a Colón, sobre el que critica tanto las apologías como las demoliciones. Sin embargo, cuando opina sobre el personaje histórico se filia a la visión de Cánovas, es decir, a la de los apologistas: “Era Colón, para decirlo de una vez, la inteligencia, el corazón, el carácter que necesitan para su ejecución proyectos como el suyo. Si hay genios que se caracterizan por el dominio absoluto de alguna de sus cualidades, hay otros que se distinguen por la plenitud y armonía de todas ellas. Colón fue de esta clase, en magnitud la primera” (*ibid.*, p. 14).

Los historiadores positivistas de estos festejos en España parecen considerar como error sólo la idealización carente del documento histórico y que se basa, sobre todo, en la tradición oral. Por ello, si se tenía un documento que apoyara alguna visión a favor, les parecía válido idealizar a toda personalidad histórica, mediante cualquier calificativo conocido: “El progreso de la humanidad obra es de este corto número de elegidos, de esa apostólica falange de redentores, altruistas sublimes, que viven para convertir los sueños en realidades, que carecen de la noción de tiempo y de espacio, porque viven en la eternidad” (*idem*). La justificación de Sánchez Moguel para esta forma de acercarse a la historia parece ser la misma que la de Cánovas, la integración de Colón a la historia de España: «El verdadero patriotismo debe mirar como propios el nombre y los merecimientos de Colón, que si no nació en España la sirvió y enalteció como el mejor de sus hijos. Con razón, ha

escrito un célebre historiador de nuestros días: ‘Trajano, nacido en España, fue el primero de los romanos: Colón, nacido en Italia, fue el primero de los españoles’» (*ibid.*, p. 17).

A pesar de las coincidencias con Cánovas del Castillo, inmerso en una tradición a la Menéndez y Pelayo, no deja pasar la oportunidad de disentir pues considera que aunque “Corresponde [...] al marino de Palos [Martín Alonso Pinzón] el más alto lugar entre los compañeros del primer Almirante de las Indias [...] de esto a suponerle otro Colón, como algunos pretenden [entre ellos Cánovas], hay gran distancia, tanta como la que separa la verdad de sus indisputables merecimientos” (*ibid.*, p. 19). Sánchez Moguel termina afirmando, no sin contradicción, que la mayoría de las visiones propuestas en las conferencias sobre los “descubridores y conquistadores” coincidieron en sus apreciaciones, y que “Sólo en el orden político y religioso ha existido alguna vez disconformidad verdadera al apreciar la bondad y alcance de la civilización española, y, sobre todo, al compararla con la de los pueblos germánicos [alusión, como se verá más abajo, al luteranismo al que se refiere Riva Palacio en su conferencia y que según él contaminó el catolicismo]” (*ibid.*, p. 20). Pero cabría entonces la pregunta: ¿no fueron políticas y religiosas las relaciones más significativas entre España e Hispanoamérica durante la Colonia?

4. La conquista espiritual a punta de espada y arcabuz: una respuesta a la propuesta hispánica

Riva Palacio dicta su conferencia “Establecimiento y propagación del Cristianismo en Nueva España” en el Ateneo de Madrid, el 18 de enero de 1892. De acuerdo con la crónica del *Archivo Diplomático y consular de España*, asistieron “Las damas más ilustres de la aristocracia, los políticos más caracterizados y los más notables escritores” (19 de enero de 1892, p. 1441). Este escritor decimonónico divide su texto en cinco partes, una introducción –en la que establece, entre otras cosas, su visión de la historia– y cuatro apartados más, donde argumenta varias hipótesis: 1) El terror provocado por los conquistadores llevó a que el Cristianismo se extendiera rápidamente por América. 2) El momento evolutivo en que los aztecas se encontraban como sociedad al momento de la Conquista explicaba los sacrificios humanos y no un carácter propiamente sangriento. 3) La idea, supuestamente errónea, que los indígenas tuvieron sobre el cristianismo, como su consideración casi politeísta de los santos, se debió a varios aspectos, pero sobre todo al idioma y la cultura. 4) Razones de carácter político y económico determinaron durante la Colonia la discusión sobre el alma y la humanidad de los indígenas.

Según observa Riva Palacio al inicio de su conferencia, en 1892 la historia ya no era una narración con intenciones didácticas, pues los intereses de los historiadores de entonces eran más “las evoluciones sociales [, el...] influjo del medio ambiente y el territorio ocupado [...], la alimentación y la ley de la herencia [y la historia sin personajes, pero no la...] crónica detallada y minuciosa de los sucesos y de la intervención de los hombres”

(1892, pp. 5-6). Aunque se dice conocedor de la actual tendencia positivista de la historia, Riva Palacio asegura que “hay pueblos, como hay hombres que, por leyes sociológicas hasta ahora no descubiertas, tienen en un momento histórico la terrible misión, no sólo de condensar las aspiraciones de su siglo, sino de preparar, por misteriosas combinaciones, los futuros destinos de la humanidad” (*ibid.*, p. 7). Por lo tanto, continúa con la idea que había expresado como suya desde 1882 en el Cero dedicado a Francisco Sosa: “La teoría del grande hombre no implica necesariamente la idea de que él ha creado los elementos sociales, sino de que él los amalgama, los combina, los aprovecha y los dirige en tal sentido, que producen una evolución inesperada, o que violentan la que debía venir; y en cualquiera de estos dos casos, es la influencia de aquel hombre la que se siente en la evolución, y la historia de ella es la historia de él” (Riva Palacio 1882, p 265). Es decir, ante la propuesta positivista de volver impersonal la historia,³⁵ Riva Palacio alega que el grande hombre cumple una función importante en la historia, una función que la sociología ha sido incapaz de concentrar en una ley.³⁶ Más claro, respecto de su rechazo a la doctrina

³⁵ Al respecto, Isidro García Tato dice que “El positivismo histórico [...] aspira a dar una imagen exacta y completa del pasado a partir de fuentes ‘históricamente puras’. En la base del positivismo está una epistemología ingenua, acrítica. En efecto, el positivismo considera el objeto del conocimiento histórico como un dato ya construido y el acto del conocimiento histórico como el registro o la fotografía de ese objeto. La objetividad del conocimiento consiste en percibir el dato tal como es [...], en registrar los hechos en estado bruto, en su verdad original, fuera de toda interpretación. El ideal del positivismo histórico es llegar a la exactitud fría, neutra, impersonal de las ciencias naturales, como la botánica, la biología, la química, etc.” (2009, pp. 426-427).

³⁶ Ortiz Monasterio advierte un comportamiento similar en Justo Sierra Méndez: “La idea positivista de la historia privilegia el influjo de vastas fuerzas impersonales que anulan el papel del individuo, por lo cual no deja de ser paradójico que para Sierra nuestro

de Comte, no puede ser –vale comentar que esta idea no lleva implícita una idealización del personaje histórico, sino si acaso una interpretación a partir del mismo–. Como mencioné más arriba, José Ortiz Monasterio señala que Riva Palacio es más un ecléctico que un positivista; sin embargo, como argumento para afirmar esto dice que este escritor

No fue miembro del grupo inmediato a Gabino Barreda [...] tampoco perteneció, de hecho polemizó, con el grupo que giraba en torno al periódico *La Libertad* encabezado por Justo Sierra; muy lejos estuvo de compartir las ideas, digamos, de un Francisco Cosmes, sobre la cuestión racial, y evidentemente, desde el exilio diplomático, no podía ser parte del grupo político de los ‘científicos’ cuya figura principal era José Yves Limantour. Por estas razones, Riva Palacio es una suerte de liberal clásico, acaso convertido al darwinismo, pero no más (1994, p. 44).

Como se verá en el siguiente apartado (ver II.B.2. y II.B.4), Riva Palacio es muy consciente de su estilo –como lo muestra su constante uso del pastiche– y calificarlo de ecléctico y contradictorio, como Ortiz Monasterio lo hace, implica asumir literalmente cada una de sus opiniones y limitar su capacidad estética y estilística. Creo, por lo mismo, que la manera en que este escritor decimonónico usa el léxico positivista, tanto en sus discursos como en sus cuentos, debe leerse en tono irónico –afirmación que sustento en el siguiente capítulo, en el apartado dedicado a “La leyenda de un santo” (III.B.2) y en el de “La bestia humana” (III.B.4.).

Según observa Riva Palacio en su conferencia, los españoles y los hispanoamericanos comparten “sus costumbres, su idioma, su literatura, su altivez, su

siglo XIX estuviera dominado por tres grandes hombres: Hidalgo (el iniciador), Juárez (el reformador) y Díaz (el pacificador); dicho de otra manera, el autor no abandonó del todo su raíz romántica” (2012, p.4). Por lo que se puede suponer que esta especie de mezcla de ideas era una tendencia en la época.

indomable patriotismo y el celo exagerado de su autonomía” (1892, p. 9), propuesta que parece una ampliación a la sugerencia del rey Alfonso XII, arriba mencionada, sobre los aspectos que unen a España con Hispanoamérica. Sin embargo, si se repara un poco más, los últimos tres elementos parecen romper, de alguna manera, con la armonía integradora de los primeros; pues aun si la altivez puede tener un sentido de no sometimiento y no tanto de incapacidad para llegar a acuerdos, el patriotismo y la autonomía rara vez implican el camino hacia la unión entre distintos países. A pesar de ello, creo que Riva Palacio, siendo fiel a su frase “ni rencores por el pasado ni temores por el porvenir”, intenta ser cordial con la propuesta general de los festejos del IV Centenario, pero sin sacrificar su punto de vista. –Apoya esta interpretación “El nido de jilgueros”, como se verá en el siguiente capítulo (III.A.1.)–. Todas estas particularidades mencionadas, además, permiten a Riva Palacio hablar de “patriotismo continental”, idea que sugiere que todos los pueblos hispanoamericanos son hijos también de todas las nuevas repúblicas –sin fronteras en América, según entiendo–; visión que traza una línea imaginaria, pero muy republicana, entre España e Hispanoamérica.

Para iniciar con la explicación de la implantación del cristianismo en el Nuevo Mundo, Riva Palacio usa el método del contraste: por un lado, se refiere a las dos formas en que, según él, el luteranismo se había propagado por Europa: 1) la propaganda involuntaria que hicieron los católicos mediante la repetición de las ideas atacadas y 2) “el contagio moral” que se dio como consecuencia de ver reproducidas esas ideas. Por otro lado, acusa que la conversión al cristianismo de los nativos de América se hizo a la fuerza, “no siendo

la causa de la guerra, como la reforma religiosa en Europa, sino el resultado de ella” (*ibid.*, p. 10). Asimismo, señala que lo que separó a los indígenas de su antiguo culto no fue la predicación sino “el hacha y la tea del soldado”, con lo que se destruyó y quemó sus altares. Teniendo en cuenta que el objetivo de las conferencias era reforzar lazos entre todas las naciones de habla hispana, esta forma de argumentar debió llamar la atención de los asistentes, pues si en el primer argumento se establecía un símil de la conquista espiritual española con la propagación del luteranismo –el germanismo al que alude Sánchez Moguel–, con el segundo comentario se resaltaba que el cristianismo en el Nuevo Mundo había sido una imposición militar.

Según Riva Palacio, para 1537 “los convertidos [en la Nueva España] se contaban, no por centenas, ni por millares, sino por millones” (*ibid.*, p.11); obtiene el dato de Motolinía, quien aseguraba que para entonces, sólo en la provincia de Tepeyac, los bautizados eran alrededor de 9 millones de indígenas. Y aunque el escritor de *Monja y casada...* sugiere que los datos del fraile podían ser una exageración, no encuentra entre los otros cronistas alguno que lo contradiga y sí muchos que lo apoyan. Incluso menciona que, debido a la gran cantidad que iba a recibir el sacramento, se tuvieron que reducir los requisitos para el bautismo de los indígenas. Riva Palacio concluye que estos bautismos en masa no pudieron ser “el resultado de la predicación, del catequismo, ni del convencimiento” (*ibid.*, p. 13), pues la mayoría de los misioneros, los que aprenderían las lenguas indígenas para predicar, llegó después que los conquistadores, y el bautismo, desde un principio, era recibido por los vencidos como un homenaje a los vencedores. Es decir, el

aumento del número de bautismos, de acuerdo con estos argumentos, se debió, en parte, a que la propagación del cristianismo justificaba la conquista del Nuevo Mundo y en parte a que los indígenas creían que el sacramento los protegería de “crueldades y persecuciones”, dándoles, además, las “garantías de la libertad y de la vida” (*ibid.*, p. 14).

Otra dificultad para la catequización en la Nueva España fue la gran cantidad de idiomas que hablaban los indígenas –alrededor de 289, según Riva Palacio– y la falta de relación de éstos con los que conocían hasta entonces “algunas de las de la familia ariana, semítica o turoniana” (*ibid.*, p. 16). Asimismo, estaba la imposibilidad de algunas de estas lenguas para expresar ideas abstractas como alma, pensamiento, eternidad o resurrección y de que la pobreza, la humildad y la mansedumbre de los misioneros funcionaran como incentivos para que los indígenas se integraran al Cristianismo; porque esos comportamientos no se diferenciaban en nada del carácter de los vencidos, como los mismos cronistas habían referido. Por todo lo anterior, Riva Palacio asegura que la principal causa para la conversión de los indígenas había sido el miedo.

Dos personalidades históricas de la Conquista le son suficientes para probar su hipótesis; por un lado, la crueldad de Nuño de Guzmán –personaje recurrente en sus cuentos–, quien, con el pretexto de la negativa a la conversión, había quemado en la hoguera al Rey de Michoacán, y, por el otro, la siniestra visión de la evangelización que tenían frailes como Toribio de Motolinía y Jerónimo de Mendieta, quienes asumían como acto de piedad que unos niños hubieran lapidado a un indio que vestía como sacerdote de su religión y predicaba. Aprovecha, además, el conocimiento que se tiene de los sacrificios en

Occidente –griegos, fenicios, judíos, etc.– para explicar el sacrificio humano en los indígenas americanos como normal, según el momento evolutivo en el que se encontraban como sociedad –un argumento totalmente positivista–, y no como característica definitoria de su ferocidad, que, según Riva Palacio, había sido desmentida tanto por las crónicas de los franciscanos como por las de Cortés. Así, los textos de los cronistas –documentos, al fin–, reconocidos por una visión muy subjetiva de la realidad y que en su momento habían sido utilizados para justificar la Conquista del Nuevo Mundo, sirvieron en el siglo XIX a Riva Palacio para argumentar en contra de los que idealizaban positivamente el Descubrimiento y sus consecuencias.

La relación que Henry Thomas Buckle establece entre religión y clima americano, da pie a Riva Palacio para señalar el nexo de las culturas prehispánicas con el paisaje americano. Según Buckle, los elementos que influyen sobre las razas son el clima, la comida, el suelo y el aspecto general de la naturaleza, y aunque asegura que los cuatro tienen que ver con el desarrollo de la psicología humana, resalta el último en particular:

the General Aspect of Nature, produces its principal results by exciting the imagination, and by suggesting those innumerable superstitions which are the great obstacles to advancing knowledge. And as, in the infancy of a people, the power of such superstitions is supreme, it has happened that the various Aspects of Nature have caused corresponding varieties in the popular character, and have imparted to the national religion peculiarities which, under certain circumstances, it is impossible to efface (1857, p. 36).

Desde esta perspectiva, Riva Palacio habla de un “vasto continente”, de la “asombrosa majestad” de la naturaleza de América, de la altura de sus montañas –que en

climas tropicales muestran “nieves perpetuas”–, de selvas vírgenes, de ríos caudalosos, de los sismos y de los terremotos, de “lluvias torrenciales” y de huracanes, y de las “descargas eléctricas” que asustan a cualquiera. Vale comentar que si Riva Palacio usa este tipo de argumentos es por la vigencia de la discusión que, según Antonello Gerbi, había empezado desde la Antigüedad, con Hipócrates, Platón, Aristóteles, Tito Livio, Cicerón y Lucano y que había establecido como lugar común “el nexos entre clima y genio” (1960, p. 34). Durante la Edad Media, aunque las especulaciones continúan, lo hacen en menor medida. La discusión toma nuevos bríos en el Renacimiento con Maquiavelo, Guicciardini y, sobre todo, con Jean Bodin, quien, además de colocar a América entre el Oriente y el Occidente³⁷ –lejos de la influencia directa de ambos puntos de referencia–, reconoce el sentido de globalización al celebrar la «unificación del mundo [pues...] Desde el descubrimiento de América, el comercio se ha multiplicado y “todos los hombres están vinculados entre sí y participan maravillosamente en la República universal, como si no formaran más que una sola y misma ciudad”» (*ibid.*, p. 36).

También entran en la discusión Montaigne, Montesquieu, Voltaire, Hume y Bacon, pero para este tiempo, en

realidad se trataba ya de una cuestión trillada, de un tema corriente que, por otra parte, adquiriría una nueva energía especulativa y polémica bajo el efecto de un doble estímulo: el ansia de definir, no genéricamente, sino en relación con Europa, al

³⁷ Percibo cierta ambigüedad en el comentario de Bodin, pues si puede ser entendido como un intento por superar el eurocentrismo y, de alguna manera, reconocer al otro, también puede ser interpretado como mera nostalgia por el tiempo en que no se tenía la certeza de la redondez de la tierra ni de que al oeste de Europa y al este de la India hubiera otro continente.

Nuevo Mundo con sus habitantes y con sus especies naturales, y el esfuerzo de justificar con rigor científico la variedad infinita y aparentemente inútil de las creaturas, de aclarar, mejor que con una simple relación de causa a efecto, los vínculos existentes entre el ambiente físico y los seres vivos, sus formas evolutivas y, tratándose de hombres, sus capacidades de progreso y sus instituciones sociales. En particular, el ‘clima’ servía para salvar el abismo lógico que mediaba entre la tesis de la debilidad *física* del continente americano y la de su inferioridad *civil* y política. Era sólo un factor, pero un factor crucial, que permitía esbozar una explicación unitaria de infinidad de fenómenos geográficos e históricos (*ibid.*, p. 38).

Creo, sin embargo, que las tesis contra las que Riva Palacio argumenta principalmente son las promovidas por Corneille de Pauw (1739-1799), quien piensa «que el hombre sólo se perfecciona en sociedad, y que el hombre por sí, en el estado de naturaleza, es un bruto incapaz de progreso [y por eso, considera...] a los salvajes de América: bestias, o poco más que bestias, que “odian las leyes de la sociedad y los frenos de la educación”, viven cada uno por su cuenta, sin ayudarse los unos a los otros, en un estado de indolencia, de inercia, de completo envilecimiento. El salvaje no sabe que tiene que sacrificar una parte de su libertad para cultivar su genio, “y sin esta cultura no es nada”» (*ibid.*, pp. 49-50). Este naturalista prusiano trata a los americanos de “enclenques” y los acusa de «que “el menos vigoroso de los europeos los derribaba sin trabajo en la lucha” [de que...] tienen menos sensibilidad, menos humanidad, menos gusto y menos instinto, menos corazón y menos inteligencia, menos todo”» (*ibid.*, p. 54).

De Pauw encuentra la causa de esta degeneración, en el clima americano, pues “muchos animales pierden la cola [...] los perros no saben ya ladrar [...] la carne de vaca se hace estoposa y [...] los genitales del camello dejan de funcionar [igual que...] los

peruanos” (*ibid.*, p. 53), pero sobre todo en catástrofes físicas, como terremotos e inundaciones. De acuerdo con Gerbi, «la hipótesis de un diluvio explica “la mayor parte de las causas que viciaron y depravaron el temperamento de los habitantes” de América» (*ibid.*, p. 54).³⁸ Por lo anterior, Riva Palacio usa algunos argumentos positivistas de Buckle para influir en la visión que, como consecuencia de algunos rezagos antiamericanistas, se tiene sobre las culturas prehispánicas, pues, como señala, “por las instituciones religiosas puede medirse, no el carácter, sino el grado de civilización de un pueblo” (Riva Palacio 1892, p. 21).

Riva Palacio inicia el tercer apartado de su conferencia con otra comparación religiosa incómoda: la rapidez con que se implantó el cristianismo en América es similar al “progreso rápido y sangriento del islamismo” (*ibid.*, p. 22) en la Península. De acuerdo con este escritor, el islam sólo exigía la asunción de la forma de la doctrina “sin inquirir en sus dogmas ni preocuparse por ellos [por lo que...] Los conquistadores españoles sabían también a qué atenerse respecto a la fe religiosa de los vencidos” (*idem*). Sánchez Moguel no puede contenerse ante esta provocación y le responde en “Los americanos en el Ateneo”, artículo que publicó –según Sánchez Albarracín (2003, p. 52)– en la revista *El Centenario* (1892) y que después recopiló en *España y América. Estudios históricos y literarios* (1895), al que remito: “¡Qué diferencia –añadiremos nosotros– qué diferencia tan radical entre estos medios empleados por el Cristianismo en el Nuevo Mundo [los de los

³⁸ Incluso Bacon argumenta que “el diluvio “no fue profundo”; en muchos lugares “no pasó de cuarenta pies... desde el suelo”; pero “esta inundación, aunque haya sido superficial, tuvo una larga duración” (Gerbi 1960, p. 57).

frailes que defendían a los indígenas, incluso, de los conquistadores] y los usados por los musulmanes para la propagación del Islamismo!” (p. 255). Según Riva Palacio, los conquistadores cristianos actuaron como lo hicieron los islamistas, porque, habiendo padecido hasta apenas unos años antes la invasión musulmana, conocían la naturaleza humana, que, sobre todo en materia religiosa, requería de mucho tiempo para un verdadero cambio. Sin embargo, y aquí subraya el problema según exigencias positivistas,

Aquellos móviles de conversión produjeron un extravío en la manera de formarse la conciencia religiosa de aquellas razas, invirtiéndose el orden científico y natural que debía seguirse para cimentar y levantar el edificio del Cristianismo, porque entre los indios asentóse primero el rito que el dogma; antes los actos exteriores que el sentimiento y la idea religiosa; precedió la plegaria al conocimiento de la Divinidad, y tan ciega era en los indios la apostasía de su antigua religión y su entrada al Catolicismo (Riva Palacio 1892, p. 24).

De acuerdo con esto, el cristianismo en América no sólo fue implantado a la fuerza, lo que niega en cierta medida algunos preceptos cristianos, sino que también el proceso fue aplicado de manera errónea; es decir, de manera contraria a las exigencias del positivismo y a su –paradójica– fe en que las causas producen los efectos y no a la inversa. A esto se suma, según Riva Palacio, que la instrucción cristiana de los indígenas se limitara –como algunos conquistadores sugerían– a enseñarles “el Padrenuestro, el Avemaría, el Credo y aun el persignarse en latín” (*ibid.*, pp. 24-25). De ahí que muchos indígenas colocaran los crucifijos regalados por los misioneros junto a sus otros dioses y que entendieran el cristianismo como una religión politeísta, donde los santos tomaban el lugar de los viejos dioses. Idea que según Riva Palacio –la ironía sobresale a todas luces– se debe en parte al

uso excesivo del apóstol Santiago por los españoles, como aliado en todas las batallas ganadas:

como las leyendas de la aparición de Santiago en figura de guerrero ayudando a los conquistadores se refería a cada paso [...] y como llevaban siempre como necesaria consecuencia el triunfo del ejército cristiano, a convencerse llegaron los indios de que el apóstol Santiago era una divinidad independiente, un formidable protector de los españoles y el enemigo invencible de los rebeldes; que era necesario tenerle propicio y buscar su apoyo, supuesto que daba también la victoria a los cristianos, aun cuando no fuesen españoles (*ibid.*, p. 26).

Riva Palacio inicia el apartado cuarto con un reclamo hacia los encomenderos –idea que atribuye a Colón,³⁹ a quien acusa incluso de tratante de esclavos–, personas sin escrúpulos que consideraban a los indígenas sólo como bestias de carga de las que podían disponer a su antojo. Ya desde *México a través de los siglos* había hecho la acusación sobre el esclavismo:

El descubrimiento de la América miróse por los conquistadores en los primeros días como inagotable veneno de riquezas, no por las que en su seno guardaba aquella tierra privilegiada, sino por la venta de sus infortunados habitantes, que comenzaron luego a transportarse a España para ser vendidos como esclavos. Cristóbal Colón, cuyas virtudes ensalza la historia y canoniza la Iglesia, quizá por debilidad de carácter, como juzgan algunos historiadores modernos [otra estocada a los que apoyaban la idealización de los hechos históricos, en particular, y a los positivistas,

³⁹ Margarita Herra Ortiz señala que el origen de los sometimientos de que fueron objeto los indígenas, lo encontramos en Cristóbal Colón, ya que cuando los españoles llegaron a poblar las primeras islas descubiertas, necesitaban mucha gente para el servicio y trabajo de sus casas: el cuidado del ganado, el cultivo de los campos y, sobre todo, la extracción de oro y plata de las minas. Fue por ello que los nuevos pobladores pidieron a Colón que les repartieran pueblos con tal objeto, a lo que él accedió y fue así como comenzaron los repartimientos de indios [...] Aunque existía la prohibición respecto del repartimiento, Cortés publicó en 1524 unas ordenanzas en las que se habla del repartimiento de indios como si se tratara de algo legal y permitido (1992, p. 131).

en general], abrió ancha puerta en aquella trata de carne humana, consintiendo el envío de trescientos naturales de la Isla Española, que salieron al comercio en los mercados de Andalucía ([1890], p. vi).

A la encomienda, propiciatoria del esclavismo, Riva Palacio antepone, sin embargo, la presencia de los misioneros, quienes protegían “la vida o la libertad de los indios” (Riva Palacio 1892, p. 28). Sin embargo, ante el primer reclamo y el posterior matiz suavizador, Riva Palacio agrega otro elemento, el que determinaba, según él, más específicamente la presencia de los frailes en América:

una lucha contra el demonio, que les exigía sacrificarlo todo para cumplir con su misión [llevando...] el sello de su época y el espíritu de su siglo; caracteres inflexibles, apasionados, absolutos, intolerantes, saturados del pensamiento de la justicia de su misión, sintiéndose el instrumento de la Providencia, identificando su causa con la de Dios, y sin detenerse ante el obstáculo en que tan fácilmente podían ser víctimas como verdugos, aquellos hombres estaban [...] fuera de la humanidad que conocemos y que comprendemos; formaban [...] una especie distinta de los que fueron antes y de los que han sido después; y si al estudiar la historia del siglo XVI no les miramos como seres sobrenaturales, es porque el espíritu humano, al contemplar ese siglo en que todo era gigantesco, experimenta el mismo fenómeno que cuando está delante de la catedral de San Pedro en Roma, en donde todas las esculturas le parecen de la talla de un hombre, y se encuentra al acercarse con gigantes de mármol o de granito (*ibid.*, p. 29).

Como se observa, Riva Palacio era consciente de los efectos que tiene la distancia temporal sobre los hechos históricos reconstruidos, pues si por un lado, como también señala en su conferencia, la lejanía temporal otorgaba cierta objetividad, también podía causar que no se consideraran en su debida magnitud las monstruosidades que algunos frailes, esos “seres sobrenaturales” por inhumanos, habían cometido en nombre de la religión católica. Su conciencia y su capacidad estética y estilística le permiten ocultar la

crítica detrás de lo que parece un halago, pues, precisamente, detrás de frases con aparente sentido elogioso –y con supuesta influencia positivista– es donde mejor puede percibirse la ironía: “Instrumentos de una gran evolución social [los misioneros más fanáticos], tenían que sacrificarlo todo para cumplir con su misión” (*ibid.*, p. 28).

Como he comentado, Riva Palacio no era propiamente un ecléctico, como sí lo considera Ortiz Monasterio, sino un liberal puro que se burlaba del positivismo mediante el uso de tecnicismos científicos propios del lenguaje de las Ciencias Naturales. Si bien, como también lo señala Ortiz Monasterio, Riva Palacio, hombre de su tiempo, pudo haber asimilado por “contagio moral” algunas ideas positivistas, el énfasis de su argumentación está puesto, por lo regular, en ideas que atacan la doctrina de Comte. Para estas fechas, Riva Palacio ya debía haber percibido el desgaste de la doctrina positiva y que, incluso, había dejado de cumplir con su función pacificadora en el gobierno de Díaz (Zea 2005, p. 51) y es por eso que escribe un cuento como “La bestia humana”, donde, como más adelante se verá (III.B.4), refiere los costos de la represión constante.

Pero Riva Palacio no se detiene ahí, continúa con una advertencia crítica, escondida tras afirmaciones optimistas y, aparentemente, de tendencia positivista: “sólo en fuerza de estudio y de abstracción podemos conocer y comprender el carácter de los hombres del siglo XVI; de ese siglo de las heroicas y sublimes virtudes; de los repugnantes y sangrientos crímenes; de maravillosos descubrimientos y de evoluciones tan grandes y trascendentales” (Riva Palacio 1892, p. 28). Porque, ¿qué otro sentido tiene colocar frases como “repugnantes y sangrientos crímenes” en medio de “heroicas y sublimes virtudes” y de

“maravillosos descubrimientos y evoluciones tan grandes y trascendentales”? ¿No es una manera de poner el dedo en la llaga de manera diplomática? ¿No es ésta una forma extraordinaria de presentar, desde su posición de Ministro Plenipotenciario de México, una visión honesta sobre los hechos que se festejan cuatro siglos después? Hay que agregar que para Riva Palacio ni esta postura sobre la Conquista ni la estructura del contraste eran nuevas, pues ya desde *México a través de los siglos* había dicho que

Jamás espíritu humano ha desplegado con tan vigorosas energías su poderosa actividad en todos sentidos: todo creaba, todo se reformaba; el mundo se conmovía en espantosa evolución, atravesando por un período verdaderamente apocalíptico, en el que parecían haberse dado cita sobre la tierra todas las heroicas virtudes y todos los horribles vicios, para producir las acciones más sublimes y los crímenes más repugnantes; las obras de arte más suntuosas y las más lastimeras destrucciones; las teorías más avanzadas de libertad y de progreso, los descubrimientos más maravillosos en las ciencias y en las artes, y las más ignominiosas doctrinas de despotismo y abyección, y el más culpable empeño para extender la ignorancia y el oscurantismo ([1890], p. iii).

Tras las acusaciones más arriba mencionadas, sin embargo, Riva Palacio explica en su conferencia que los reyes católicos, la mayoría de los religiosos misioneros y los reyes españoles que le siguieron, incluso el monarca “enfermo y hechizado”, siempre velaron por el bienestar de los nativos americanos. Comentario que no era mera retórica, pues también en *México a través de los siglos*, había mencionado que Isabel la Católica, al enterarse de los trescientos esclavos nativos que Colón había mandado vender a España, había dicho “¿Cómo se atreve Colón [...] a disponer a sí de mis súbditos” (*ibid.*, p. vi). Se inicia, entonces, con la revisión de uno de los puntos más importante de la conferencia, la idea de que “los indios eran incapaces de sacramentos, que equivalía a decir que, no perteneciendo

a la raza humana, podía tratárseles como a brutos” (Riva Palacio 1892, p. 31). De acuerdo con Riva Palacio, esta postura respondía únicamente a intereses políticos y económicos: “Teólogos y jurisconsultos distinguidos sostuvieron esa proposición, presentándola como base, unos para justificar las conquistas del Nuevo Mundo, otros para fundar la esclavitud de los indios, y otros para disculpar las crueldades y tiranías de los encomenderos en las islas y en el Continente” (*ibid.*, p. 32). Argumenta que sólo pudo acabar con esta idea la voluntad unida de los monarcas con la de los franciscanos y de los dominicos: “Los unos [...] los apóstoles de la caridad; los otros, los representantes del derecho” (*ibid.*, p. 34), pues mediante la intervención del emperador Carlos V, el papa Paulo III emite una bula en la que se declara, finalmente, racionales a los indios.

De nuevo, junto a la crítica Riva Palacio incluye los halagos correspondientes, que matizan y disimulan el sentido de sus palabras. Por ello, por esta capacidad del escritor de *Monja y casada...* para integrar en una misma oración opiniones encontradas, creo que el cierre de su conferencia, así como la visión que propone sobre España y sobre las relaciones de ésta con México –igual que en sus cuentos– se construye a partir de la ironía, sobre todo si se repara que en el texto que leía en 1892 se enfatizaba lo que se suponía “debe decir” el historiador positivista:

Había llegado entonces la época en que todos aquellos acontecimientos iban a restablecer el equilibrio del mundo, y por eso, a pesar de que aun pueda tenerse por una paradoja, el historiador *debe decir* que el descubrimiento del nuevo mundo era una necesidad de la ciencia; su ocupación un derecho de la humanidad, y la conversión de sus habitantes al cristianismo, una exigencia ineludible de la civilización y del progreso (*ibid.*, p. 35; las cursivas son mías).

Este carácter irónico, me parece, enfatiza el intento de Riva Palacio por participar en el diálogo durante el IV Centenario en dos sentidos: por un lado, se subraya la crítica a una forma euro-centrista de ver el mundo, donde la religión legitima la colonización y la violencia resultante; por el otro, se pone en duda la validez del enfoque positivista, que también permitía a los españoles y a algunos hispanoamericanos justificar las atrocidades de la Conquista y la Colonia. El principal valor de este doble hallazgo para esta tesis se encuentra en que con su conferencia Riva Palacio establece de manera más obvia su postura respecto de los temas que se pusieron en los reflectores en el momento (1892), permitiendo, con ello, estructurar un mapa descodificador para interpretar sus cuentos. Es decir, la conferencia se vuelve una especie de guía de lectura del cuentario.

Me atrevo a sugerir algo más que quizá se puede demostrar más concretamente en una futura investigación: sostengo que la influencia conferencia-cuentario es recíproca, pues hay elementos en ambos discursos –histórico y literario, respectivamente– que sólo son perceptibles en cada uno a la luz del otro. Por ejemplo, la imitación del discurso positivista –o pastiche– en la conferencia sólo es concebible cuando se tiene en cuenta el mismo recurso aplicado a sus cuentos; asimismo, la postura de Riva Palacio sobre el Descubrimiento, la Conquista, la Colonia y, por supuesto, sobre la relación que se debe dar entre Hispanoamérica y Europa a fines del siglo XIX, sólo es posible entenderla en sus cuentos si se tiene en cuenta la conferencia.

Tengo para mí, como ya lo he señalado y como puede observarse mejor en el primer apartado del tercer capítulo (III.A.1.), que Riva Palacio tenía en mente, en principio, un

receptor español, pues fue en un foro madrileño donde dictó su conferencia así como en una revista ilustrada de la misma ciudad española, tal cual también he referido, donde publicó la mayoría de los textos del cuentario que aquí estudiamos. Se puede decir, por tanto, que la influencia del espacio-tiempo de la enunciación para la elección de este destinatario se da, de manera accidental, en dos sentidos: 1) porque Riva Palacio habita Madrid como consecuencia de su puesto diplomático y 2) por el momento histórico que le tocó vivir debido a los festejos del IV Centenario del Descubrimiento.

Debe señalarse, además, que aunque Riva Palacio dialoga directamente con el español, por las dos causas mencionadas, su expresión trasciende en este discurso los límites de España y de los españoles, volviendo a la Península y a sus habitantes, a la vez que un primer destinatario, un intermediario, entre una forma de pensar hispanoamericana a favor del respeto de la soberanía de las naciones, para dialogar, desde esta plataforma, con el resto de Europa y de América. Sin embargo, a pesar de que el discurso rivapalatino alcance el resto del Viejo Continente, revisar la posible influencia que las palabras de Riva Palacio tuvieron más allá de España y de México –destinatario también inevitable siendo el autor quien es– sobrepasaría los intereses de esta tesis. Para lograr mi objetivo, me limitaré en el tercer capítulo a registrar algunos de los distintos elementos estéticos y estilísticos que, a mi parecer, determinaron la recepción de *Cuentos del General* en 1896, asumiendo como una particularidad unificadora extra-textual el destinatario español, aunque, por supuesto, el discurso trascienda su primer receptor hasta Europa, México e Hispanoamérica.

B. “EL BUEN EJEMPLO” COMO POÉTICA DEL CUENTARIO: EL *EXEMPLUM*, FUNCIÓN LITERAL Y PARÓDICA

Como se vio en el apartado anterior, uno de los elementos que permite hablar de una intención integradora en *Cuentos del general* es que Riva Palacio busca participar mediante sus textos en el diálogo del IV Centenario del Descubrimiento a través del planteamiento de sus ideas sobre España, México y sus relaciones bilaterales. Además, existe, como mencioné al inicio, un segundo elemento: la estrategia de argumentación, tomada de la manera en que este autor entiende el cuento, como un *exemplum* o ejemplo. Esta forma de usar este género literario como mecanismo probatorio no era nueva para Riva Palacio en 1892, pues ya entre 1853 y 1855, escribe alrededor de ciento treinta y siete cartas a Josefina Bros, su futura esposa, en las que para convencerla de que le fuera fiel aplicaba la misma técnica. Al respecto, Esther Martínez Luna dice que Riva Palacio “le escribirá a Josefina historias tomadas de la literatura o que ha escuchado por ahí, y cuyo tema principal es la fidelidad sostenida por los amantes pese a las circunstancias adversas. De este modo, Riva Palacio se muestra conmovido e invita a Josefina a seguir el ejemplo de las historias” (2000, p. 15).

Esta tendencia a utilizar textos narrativos para apoyar ideas propuestas en un texto previo se respalda teóricamente en lo que dice María Paz Cepedello Moreno sobre que “la principal técnica de organización del material didáctico [como esta estudiosa considera el *exemplum*] es el marco” (2003-2004, p. 208), dividido, a su vez, en marco narrativo –

historia en la cual se insertan diversos relatos– y marco enunciativo –estrategia dialógica entre maestro y discípulo–.

Como ejemplo de marco narrativo, aplicado a la literatura decimonónica mexicana, resulta esclarecedor el artículo de Martha Elena Munguía Zatarain, “*Cuentos del General y Noche al raso*”, donde explica que en el segundo se adopta “la antiquísima tradición del pretexto coyuntural para reunir, en circunstancias excepcionales, a diferentes personajes para que se relaten historias; en este caso se recurre al viaje accidentado” (2001, p. 149). Es decir, en el relato de Roa Bárcena existe una narración principal –el viaje accidentado– que sirve de marco a las demás historias. Aunque como la misma investigadora sugiere, el texto va más allá de la ejemplaridad, alcanzando, incluso, la parodia de ese tipo de textos, pues se presentan, además de narradores poco confiables, también un auditorio crítico y poco receptivo a lo contado:

Noche al raso no acepta ni adapta pasivamente el modelo de los relatos enmarcados, pues se burla constantemente de uno de los supuestos básicos en los que se sustentaba esta forma: la complacencia del auditorio hacia las historias relatadas, la cual se solía manifestar en las frecuentes y enfáticas expresiones de admiración y reconocimiento a la habilidad relatora del narrador en turno. Aquí estamos ante personajes casi patibularios que prestan poca atención a los relatos, e incluso se duermen –así lo dice explícitamente, en un momento, el narrador del relato marco [...] También encontramos severas críticas al relato que cada personaje va haciendo, lo que revela la falta de complicidad y de armonía entre los receptores y el enunciadore, con lo cual se pone constantemente en duda la eficacia narrativa de los personajes (*ibid.*, pp. 149-150).

La estrategia que más se asemeja a la usada por Riva Palacio en *Cuentos del General* es la del marco narrativo, a la manera del empleado –como se verá más abajo– en

el Cero dedicado a Mateos –donde aparece la “Primera versión de El buen ejemplo”–; pues a partir de la intención, ya señalada arriba, de participar con sus cuentos en el diálogo por el IV Centenario del Descubrimiento de América, la conferencia presentada en el Ateneo de Madrid funciona como una afirmación de sus ideas sobre España, México y sus relaciones, mismas que algunos de sus cuentos intentarían probar.

Públicamente –es decir, más allá de sus cartas privadas a su futura esposa–, Riva Palacio empezó a hacer uso del cuento como mecanismo probatorio de sus ideas desde 1867, dentro de algunos de los artículos que publicaba en el periódico *La Orquesta*. Fue, sin embargo, hasta 1882, en la recopilación de algunos de los “Ceros” aparecidos por primera vez en el diario *La República* –para, entre otras cosas, participar en la discusión contra *La Libertad*, desde donde arremetían los positivistas contra el liberalismo– que integró, como ya mencioné, la “Primera versión de El buen ejemplo”, cuento que como su nombre indica, es un *exemplum*, y que, por ser el primero en concebirse para publicarse en el periodo creativo de 1892 a 1893, determina en gran medida el funcionamiento del resto de los textos de *Cuentos del General* incluidos en la versión de 1896.

1. El *exemplum*

Para Quintiliano –el rétor a quien más alude Riva Palacio en el Cero dedicado a Mateos,⁴⁰ como se verá al final de este apartado– el *exemplum* o ejemplo es “la mención de un hecho real o presuntamente real, útil para persuadir de aquello que tú pretendes” (1999, 5, 11, 4-8). Es decir, es una narración que sirve como prueba o argumento para respaldar una afirmación previa. Según Marta Haro Cortés, “El *exemplum* ofrece a cada hecho y a cada vivencia una norma, por eso esencialmente es educativo porque repite el sentido con que la Edad Media entendía la vida y aceptaba su sentido, por tanto, el ejemplo constituye el instrumento y la representación que tiene la cultura del mundo objetivo y fue la expresión más adecuada de la realidad que podía ofrecer la civilización medieval” (1995, p. 80).

De acuerdo con Cándano Fierro, las propiedades más importantes del *exemplum*, son también “la brevedad; la fuerza didáctica y persuasiva; la unidad conceptual y/o narrativa entre uno y otro *exemplum* (si no en la totalidad del texto al menos por secciones); el carácter de prueba o apoyo; la capacidad ‘carismática’ y la univocidad interpretativa” (2000, p. 32). Marieta Cantos Casenave propone dos elementos más que creo básicos para

⁴⁰ Aunque, como es de esperarse, los rasgos característicos del *exemplum* en Riva Palacio tienen más relación con autores de la Edad Media española –Juan Ruiz y don Juan Manuel–, de la Colonia en la Nueva España –fray Diego Valadés– y con el relato ejemplar del XIX –principalmente con Leopoldo Alas–, es imposible negarle, como abogado que era, por el uso probatorio de los cuentitos y por la gran cantidad de citas que incluye en el Cero dedicado a Juan Antonio Mateos (VER II.B.3.b.ii.), su conocimiento de retórica clásica y en específico de la retórica de Quintiliano. También hay que tener presente que “a finales del siglo XIX [se llegó a considerar el *exemplum*...] como una anécdota, un cuento entretenido, un relato verdadero o legendario” (Nieto 1993, p. 4).

entender la función del cuento ejemplar, “las protestas de veracidad y la configuración de los personajes como prototipos, sin un desarrollo psicológico” (1998, p. 30).⁴¹

Manuel Pérez ha llamado la atención sobre el problema que ha implicado la conceptualización del *exemplum*, a partir de contrastar dos de las principales definiciones, la de Welter de 1921 y la de Bataglia de 1959. Pues mientras el segundo “prefiere una definición clásica tomada de [...] Quintiliano [el primero...] sólo describe la especie fabulosa o poética de la prueba inductiva” (2011, p. 55). Según Pérez, estas dos formas de concebir el ejemplo revelan, además de dos enfoques analíticos distintos, “dos modos de realización del ejemplo a lo largo del tiempo” (*idem*). La priorización, sin embargo, de lo medieval sobre los principios retóricos llevó a concepciones parciales, que despreciaban estos últimos. Por ello, Pérez propone no olvidar que, aunque el público al que fue dirigido el ejemplo en la Edad Media era distinto del de la época clásica, la retórica siguió rigiendo la construcción discursiva de aquél. Por ello, propone lo siguiente:

el uso del ejemplo en la Edad Media excedió los límites de la retórica y contribuyó a conformar un modo de pensar el mundo, la historia y la ficción, como permanentes portadores de una potencial enseñanza; sin embargo, estos usos medievales de la comparación no transformaron sustancialmente el modo en que el ejemplo se había venido articulando desde la Antigüedad para cumplir esta función didáctica, pues su principio siguió siendo su capacidad ilustrativa o probatoria cuya base era la comparación o semejanza (*idem.*, pp. 56-57).

⁴¹ Yo agregaría otro elemento: la importancia de que el *exemplum* tenga relación con una visión del mundo cercana al posible receptor, como puede entenderse el uso de los *exempla* americanos extraídos de la tradición oral local en el libro *Rethorica Christiana*, de fray Diego Valadés. De acuerdo con Díaz Ruiz, a finales del siglo XIX los cuentistas llevaron a sus últimas consecuencias esta fijación con el espacio-tiempo de la enunciación, al escribir relatos “sugeridos por la fecha o algún acontecimiento próximo a su publicación, una nota policiaca o alguna otra referencia específica del momento” (2006, p. xvii).

En otras palabras, para entender de manera más integral el ejemplo, hay que considerar la influencia que sobre el imaginario colectivo de la Edad Media tuvieron simultáneamente la narrativa y la retórica. La idea rivaupalatina del recurso argumentativo se inserta dentro de esta tradición, como revela el uso del término *exemplum* en uno de los cuentos que publicó en el diario *La Orquesta*, según se verá más abajo (II.B.2.a.). Hay otros elementos que vale la pena tener en cuenta, como la visión americanista del mundo, una manera de ver la realidad semejante a la que Rolando Carrasco propone para fray Diego Valadés. Por ello, quisiera comentar algunos de los puntos más importantes que el primero menciona en su artículo “El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Rhetorica christiana* (1579) de fray Diego Valadés”, pues es posible, a través del americanismo y del uso de narraciones ejemplares por este último, establecer lazos entre el fraile del XVI y Riva Palacio. Además, mediante la *Rhetorica christiana*, su principal libro publicado en Perusa, Italia, en 1579 (Palomera 1989, p. vii) –al igual que el autor de *Cuentos del General* es un americano que publica en Europa–, Valadés explicó la manera en que los frailes cristianizaron a los indígenas, una preocupación que Riva Palacio muestra en la conferencia que dictó en el Ateneo de Madrid, como se vio en el apartado anterior (II.A.4.)

De acuerdo con Carrasco (2000, p. 35), Valadés también reflexionó en *Rhetorica christiana* sobre la oratoria sagrada y su función en América. Por ello, debido al uso de la retórica como herramienta para la enseñanza de la religión en el Nuevo Mundo, es necesario, al momento de estudiar la literatura ejemplar en los escritores decimonónicos

mexicanos, considerar, además de la influencia del ejemplo de la Edad Media Española, también la asimilación de la estrategia narrativa por los escritores novohispanos.

Aunque Riva Palacio, si se tienen en mente sus novelas y algunos de sus cuentos, sólo le interesa abogar a favor de una visión del mundo indígena subordinada a la del mestizo o criollo, la reivindicación del indígena, que según Carrasco pretende fray Diego, sirve para entender cómo lo que a primera vista “parece un acto violento de europeización forzada” (*ibid.*, p. 40) –por aquello de que está escrita en latín–, en realidad es un intento por entender y por explicar, mediante “una estratagema argumentativa” (*idem*), parte de la realidad americana. Pues, de acuerdo con Carrasco, se pueden atribuir, por lo menos, dos funciones a la presencia del ejemplo en la *Rhetorica* de Valadés: la exaltación del proceso de evangelización de los indígenas en América por los franciscanos y la defensa de sus resultados (*ibid.*, p. 43).

Así, quizá, sea válido interpretar tanto la elección de temas americanos como la aparente lejanía –en cuanto a esos temas se refiere– en la que las entidades enunciadoras se colocan respecto de América en algunos cuentos de Riva Palacio, como una estrategia para introducirse en el mundo europeo y plantear sus ideas sobre el Nuevo Mundo. En este sentido la imitación de estilos del Viejo Continente en el Nuevo funcionaría como una especie de pastiche, como una forma de camuflajearse para acceder a los foros públicos y emitir opiniones.

Es decir, creo que la tendencia que menciona Martha Munguía sobre la “innegable violencia que ejercemos sobre los textos literarios [americanos] cuando intentamos

forzarlos a caber en los marcos de los géneros desarrollados y consolidados en Europa” (2001, p. 148), se debe, entre otras cosas, a que no se ha sabido reconocer que cuando se imita un estilo literario, por más que se esfuerce el discípulo, no se está reproduciendo el mismo, incluso si se hace de manera inconsciente, sino que en muchos casos, sobre todo en los de los buenos literatos, como Riva Palacio, la imitación casi siempre lleva una segunda intención paródica que resignifica esos “géneros desarrollados y consolidados en Europa” para convertirlos en otra cosa. Además, hay que considerar también el conjunto de experiencias, siempre irrepetible en cada escritor o la influencia sobre este último del espacio-tiempo de la enunciación con sus especificidades, también, irrepetibles; pues no existe ni ha existido jamás un Pierre Menard capaz de volver a escribir lo mismo que había escrito Cervantes de la misma manera –reproducción que de ser posible significaría, de cualquier manera, algo distinto–. El caso de los malos imitadores es harina de otro costal.

Desde esta perspectiva, resignificadora de las estructuras literarias europeas a través de la influencia americana, es que entiendo el llamado –ya mencionado al inicio– de Altamirano a conformar una literatura nacional y el apogeo de la novela histórica y de folletín que hubo entre 1868 y 1872 en México. Porque el estilo cargado romántico de Scott, de Hugo, de Sue o de Dumas podía reconocerse en muchos de los escritores nacionales, como Mateos, Altamirano, Cuéllar o el mismo Riva Palacio, por mencionar sólo algunos de los principales novelistas del periodo. Y, sin embargo, a pesar de ello, se sentía como un estilo propio y no creo que haya sido sólo por la temática americana, sino porque la imitación de estilos es una manera de aprender a escribir, de insertarse en la

tradición para superarla, de acuerdo con el genio individual. Por esta razón, que algunos de los cuentos de Riva Palacio puedan afiliarse a algún marco europeo no implica que este escritor decimonónico los acepte incondicionalmente, sino que en la mayoría de los casos son un deseo consciente de verse como parte de una tradición para, desde la perspectiva del lector, legitimar su discurso, y, desde la perspectiva del autor implícito, divertirse un poco con ello. Además, por supuesto, está la intención de Riva Palacio de participar en el diálogo sobre las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Continente.

Según Carrasco, el *exemplum* es la interpretación, “más o menos subjetiva”, que el escritor hace del mismo, al considerarla como prueba de su afirmación, y tiene una «función catequética, como ilustración o “ícono verbal”» (2000, p. 41).⁴² Hay, además, dos elementos que deben considerarse en el estudio del *exemplum* de fray Diego y que funcionarían también para Riva Palacio: el apego a las normas de los clásicos –Aristóteles, Cicerón y Quintiliano– y su consideración de lo sobrenatural, sobre todo por su relación con lo sacro: el “ejemplo religioso debía ofrecer [para Valadés] ciertos ‘paradigmas éticos’, basados en la conducta de santos o pecadores. Resulta preciso que la temática presente en el

⁴² Aquí vale la pena señalar que catequístico o catequística –uso que la RAE prefiere sobre catequético o catequética– tiene dos acepciones, una dada por el sufijo -ico, de “perteneciente o relativo a” y otro como “Dicho de la enseñanza: Memorística y en forma de preguntas y respuestas” (*DRAE*, s.v.). Es decir, el ejemplo, según sugiere este investigador, tiene una doble función: a la vez que prueba un dicho tiene la posibilidad de enseñar. Si asumimos esta bifuncionalidad, el campo al que se referiría el término de *exemplum* se ampliaría también a la didáctica, por lo que el llamar a la narración usada para ejemplificar fábula o fabulilla, como Riva Palacio lo hace con la “Primera versión de El buen ejemplo”, y como más adelante se comentará (II.B.3.b.ii.), no representaría ningún problema profundo sobre el uso del término.

exemplum no sólo sea compatible con el contexto teológico y moral, sino también que la situación final de la narración esté en perfecta adecuación con la conducta exigida por el principio moral” (*ibid.*, p. 42). Y como se verá en el tercer capítulo (III.B.2), las historias de santos que incluye Riva Palacio en su cuentario a la vez que funcionan como guía en un primer nivel de lectura, en un segundo también sirven para, mediante el contraste con el prototipo de conquistador déspota y asesino, Nuño de Guzmán, hacer una crítica a muchas de las visiones europeas e, incluso, americanas sobre el Descubrimiento y la Conquista, que veían todo como parte del proceso civilizatorio y que, queriendo justificar lo negativo en pro de ello, ignoraban la gran cantidad de abusos cometidos en el proceso.

Las distintas crónicas incluidas en la *Rhetorica*, explica Carrasco, son una especie de *exempla* históricos, lo que sugiere una toma de postura frente al indígena y la Iglesia europea y sus representantes: “Este elemento nos hace suponer que, más allá del carácter didáctico-preceptivo de la obra –referido a una aplicación práctica de la oratoria sagrada–, en ella se hacen evidentes los signos de una estrategia de legitimación y defensa del nuevo orden espiritual americano” (*ibid.*, p. 43). Es decir, además de la función obvia de transmisión de los principios religiosos y los conocimientos retóricos, mediante el uso de los *exempla* novohispanos, hay un intento por justificar una nueva forma de concebir el mundo, la americana. Justificar, además, implica comparar elementos –en este caso Viejo y Nuevo Mundo– para reestructurar paradigmas, como una manera de enlazar, para legitimar, lo nuevo con lo viejo. Incluso, como Riva Palacio lo hace –mediante el nombre de la

sección y la firma–, Fray Diego usa del “ejemplo histórico”, incorporando a la verosimilitud del texto su propio testimonio como participante de la anécdota (*ibid.*, p. 45).

Carrasco agrega que para fray Diego legitimar la función evangelizadora de los franciscanos en la Nueva España implicaba también demostrar la efectividad de los *exempla* novohispanos en la formación de comunidades basadas en núcleos familiares. Riva Palacio inicia uno de sus cuentos con influencia hagiográfica, “Las honras de Carlos v”, alabando la capacidad de los franciscanos –atribuida en parte a su elocuencia– para formar comunidades, cuyo centro de gravedad era la capilla; hace especial énfasis en resaltar que si todavía para 1558, fecha en que se desarrolla la anécdota del cuento, había grupos de indígenas que no se habían integrado a una comunidad católica, se debía sobre todo a la desconfianza que había despertado la crueldad de algunos conquistadores. La idea de la capacidad que tiene la elocuencia para fundar comunidades, incluida la identificación de ciertos valores en el orador, está presente, según Carrasco, en el método de Cicerón (*ibid.*, p. 44, nota 26). Y la retórica clásica, como se verá más abajo (II.B.3.b.ii), no es ajena a Riva Palacio.

Un elemento muy importante, sobre todo para entender el uso que Riva Palacio hace de la anécdota relacionada con el milagro –un tipo particular de *exemplum*–, es la intención que Valadés muestra en su *Rhetorica*, al exponer las tradiciones y los ritos indígenas, de señalar los “errores y mentiras” que se habían escrito sobre América y evidenciar la “continuidad humana de una historia cristiana universal en las Indias” (*ibid.*, p. 46). Es decir, fray Diego intenta incorporar, a través del Cristianismo, la Nueva España a la historia

universal. Todavía en 1892, se mantenían algunas ideas negativas sobre México, como la que la reina regente María Cristina tenía por el fusilamiento de su primo Maximiliano—; idea que Riva Palacio trataría de cambiar. Por esta razón, creo que también en este aspecto los textos de *Cuentos del General* cumplen una función similar a la de los de fray Diego y que el desdoblamiento que se da en “El buen ejemplo” —donde el narrador habla de México como de un país lejano (ver III.A.2.)— tiene, en algunos casos, una función irónica, jugando un poco con las ideas fijas que en Europa se tenían sobre México y buscando, todavía, integrar América a la historia universal del mundo occidental. La visión maniquea y eurocentrista que algunos conferencistas mantuvieron durante los festejos del IV Centenario del Descubrimiento fue un ejemplo de que el paradigma sobre la relación entre América y Europa que se tenía desde la Colonia no había cambiado del todo.

2. Primeros cuentos de Riva Palacio con función ejemplar

a. *La Orquesta* (1867-1870)

Luis Leal sugiere que “Gas para globos” y “Un viaje al purgatorio”, ambos publicados en la revista *La Orquesta* el 27 de noviembre de 1867 y el 18 de noviembre de 1868, respectivamente, aunque no están firmados, son de Riva Palacio. Pues, según este crítico, “en el siglo XIX en México los redactores de periódicos eran responsables de todos los artículos sin firma; además, aquello de decir que el alcalde —cuya ignorancia se satiriza en

la anécdota– se dirigió a la botica ‘con un aire imperioso y magistral como redactor de periódico subvencionado por Lerdo’ no deja lugar a dudas sobre la paternidad del cuento” (1957, p. 302). “Un viaje al purgatorio”, de acuerdo con Leal, quedó sin terminar (*idem* y 1996, p. 326) –y aunque el cierre permite esta sugerencia, si se tiene en cuenta la extensión de los demás textos publicados en esta revista y la tendencia de Riva Palacio a terminar sus cuentos con una sorpresa, se puede tener la casi certeza de que este cuento acaba ahí–. Siguiendo el mismo razonamiento, a partir de las convenciones de la época así como de lo estilístico, Díaz y de Ovando también establece como textos de Riva Palacio “La gloria”, del 23 de marzo de 1870, “La ausencia de Tomasito”, del 2 de abril, un cuentito que puede titularse “Como semos probes”, y uno segundo que Díaz y de Ovando nombra “El zapatero y su competidor” (Riva Palacio 1971, p. 87), ambos del 6 de abril, “Contome una beata”, “El relojero de Toluca” y “Sólo una cuarta”, los tres del 20 de abril y titulados así también por Díaz y de Ovando.⁴³ Todos estos “cuentos, o si se quiere intentos de cuentos, están encajados en los artículos de fondo, los llamados ‘Obertura a toda Orquesta’. Riva Palacio se vale de ellos como una alborozada pulla para burlarse de las disposiciones del presidente Juárez con las que no estaba de acuerdo” (Díaz y de Ovando 1971, p. xxx).

“Gas para globos”, primer cuento publicado durante este periodo creativo de Riva Palacio en *La Orquesta*, hoy deja sentir cierto hermetismo respecto de su anécdota

⁴³ Salvo el “Como semos probes”, texto que yo nombré así y que Díaz y de Ovando refiere como “el de la india en el que utiliza [...] para dar mayor fuerza a su censura el español enrevesado de los indios” (1971, p. xxxi) y “La gloria”, que así se llama originalmente, los títulos de los demás cuentos fueron asignados por Díaz y de Ovando.

principal; aunque en el ámbito político es, creo, perfectamente explicable. En el texto se narra una doble historia, una como parte del relato marco, donde un amigo del narrador ve frustrado uno de sus negocios por un error de la oficina gubernamental –excesivamente burocrática– a la que acude. La segunda historia la cuenta el amigo del narrador al encargado de la oficina gubernamental para burlarse de él. En ésta se narra la anécdota de un alcalde muy tonto⁴⁴, quien pide consejo a su compadre –puede suponerse que a Lerdo– para quitar unas manchas de grasa a una levita vieja. Este último, a su vez, le recomienda que unte las manchas con gas.⁴⁵ Para explicarle mejor qué era ese gas quita manchas, le dice que “era lo que se le echaba a los globos para que subieran” (Riva Palacio 1867, p.3). Así que cuando el alcalde va a la farmacia pide “con un aire imperioso y magistral como redactor de periódico subvencionado por Lerdo [...] gas del que se unta a los globos para que vuelen” (*ibid.*, p. 4).

Según entiendo, Riva Palacio se burla tanto de los supuestos “adelantos de la ciencia” (*ibid.*, p. 3) del compadre –principal antagonista político de Riva Palacio, entonces–, como del autoritarismo y de la necedad del alcalde, quien no es capaz de entender los absurdos propuestos por el primero y termina por distorsionar todavía más la

⁴⁴ Alusión a Juan José Baz y Palafox, quien por ese entonces encabezaba el puesto por tercera vez (1867-1869) y era del grupo de Sebastián Lerdo de Tejada, enemigo político de Riva Palacio.

⁴⁵ Quizá el compadre se refería al agua gasificada que se usaba como quitamanchas: según se lee en *El Diario del Hogar* (11 de abril de 1901), las “manchas grasientas o aceitosas se quitan, ya por medio del jabón, ya por el agua saturada de álcali [convertido, ahora, en un anhídrido carbónico o gas carbónico], cuando se opera sobre ropas que pueden lavarse” (p. 2). Se entiende, sin embargo, que ninguno de los dos tenía idea de lo que hablaba.

idea. Lo más importante del cuento, sin embargo, es que la función de *exemplum*, como ya se mencionó, está presente desde la diégesis de la segunda historia narrada por el amigo del narrador. Esto integra la función práctica del cuento directamente a la acción narrativa. Vale la pena mencionar dos elementos más: 1) la alusión a la fábula de “La ardilla y el caballo” de Tomás de Iriarte,⁴⁶ que refiera que lo importante no es hacer las cosas rápido sino bien y 2) el llamamiento de Riva Palacio a unas elecciones limpias, supuestamente convocadas para el 1 de diciembre. Si se tiene en cuenta que Baz, el alcalde aludido, duró de 1867 a 1869, se comprenderá que el llamado no obtuvo la respuesta electoral buscada: “El día 1º. de diciembre deben verificarse las elecciones primarias de Ayuntamiento. ¡Quiera Dios que estas elecciones se hagan libremente, sin que la mano del poder proyecte su sombra sobre las ánforas electorales!” (Riva Palacio 1867^a, p. 3).

Según Díaz y de Ovando, la primera parte de “Un viaje al purgatorio” es una “burla a la administración del presidente Benito Juárez” (1971, p. xxx). El cuento trata sobre cómo la obsesión por el espiritismo del personaje principal le había llevado a descuidar su trabajo y su familia. Al final, sin embargo, cuando el personaje tiene la oportunidad de hablar con un espíritu, se aterra. Debido a que el final es abierto, no se sabe si el personaje se atrevió a formular alguna pregunta, pero que sus “dientes [castañearan...] como si [se...] encontrara desnudo en la cima del Ixtlaziuhatl” (Riva Palacio 1971 p. 84) no era muy buen presagio. Sin embargo, quizá lo más importante de este cuento para esta tesis se encuentre en el

⁴⁶ Recuérdese la respuesta que da el caballo a que la ardilla quisiera comparársele en rapidez: “Tantas idas / y venidas, / tantas vueltas / y revueltas / (quiero, amiga, / que me diga), / ¿son de alguna utilidad?”.

inicio, sobre todo por su similitud con “El buen ejemplo”, cuento que, como se ha mencionado, revela parte de la poética de *Cuentos del General*:

De saber tienes ¡oh! Cristiano lector que esto que te voy a referir es cuento, porque me lo contaron, como verás más adelante, pero tiene todos los visos de verdad, que era persona verídica el narrador; si tu curiosidad te lleva a seguirme, verás maravillas, que tales cosas me propongo narrarte, que nos oirán los sordos, con tal de que sepan leer, y se suscribirán a la Orquesta (*ibid.*, p. 83).

Dos son los elementos que Riva Palacio usa aquí y que volverá a utilizar, más adelante, en “El buen ejemplo”: por un lado, la interpelación a un lector al que se le confiesa que lo que se va a narrar se lo contó alguien más; por el otro, el guiño irónico de complicidad sobre que se cree la historia contada. Más adelante está también una frase que caricaturiza, casi con las mismas palabras que en los *Ceros*, el discurso de un personaje público: “le interpele con toda la energía de que soy capaz, como diría don Ezequiel Montes” (*idem*). Es decir, en este cuento el escritor de *Monja y casada...* ha comenzado a hacer uso de las estrategias estéticas y estilísticas que definirán parte de la poética de su obra ensayística y cuentística posterior. La crítica a Juárez en este cuento está en un fragmento que señala lo peligroso de las obsesiones: “Mi pobre mujer daba al demonio a todas aquellas doctrinas y experimentos; mis hijos se insurreccionaban, y mi casa era ya una torre de Babel, o una oficina de desarmortización” (*idem*).

Para 1867, año de publicación de este cuento, Gabino Barreda había iniciado la reforma educativa hacia el positivismo, que se valía de un lenguaje que nadie entendía – crítica reiterativa de Riva Palacio a la doctrina de Comte– y que despreciaba las prácticas

espiritistas –como las del personaje principal de este cuento–, se había licenciado a gran parte del ejército –lo que había incitado algunos levantamientos de militares, inmediatamente reprimidos–; esto último, sumado al choque ideológico del positivismo con el liberalismo, había provocado rupturas al interior del grupo de liberales. Asimismo, la alusión a la oficina de desamortización se refiere a uno de los principales postulados de la Ley Juárez que implicaba la expropiación de los bienes de la Iglesia. El final comprueba, aunque de manera chusca –el estilo rivapalatino de usar del *exemplum*–, la existencia de espíritus y, por tanto, la utilidad del espiritismo, paradójicamente, según postulados del positivismo que exigía la experimentación, pues al personaje principal se le da la oportunidad de satisfacer sus dudas entrevistando al espíritu –clara ironía– de su compadre: “No tenga usted miedo compadre, dijo el espíritu, valor y aprovéchese que me voy como se dice en las baratas” (*ibid.*, p. 84).

El cuento “La gloria” es todavía más explícito respecto de su función ejemplar, pues bajo el título y entre paréntesis aparece la frase “Ejemplo tomado del padre Jaén” (Riva Palacio 1870, p. 1). Este texto trata sobre la llegada a las puertas del cielo de un chinaco – nombre con el que se denominó a los combatientes mexicanos en la Guerra contra el Segundo Imperio– que acababa de morir, de cómo es interrogado por san Pedro para ver si es digno de cruzar y, finalmente, de cómo es aceptado, después de la intervención de san José, patrón de los pobres. Riva Palacio aprovecha el interrogatorio de san Pedro para poner en boca del reciente difunto los distintos elementos que, a consideración de este escritor decimonónico, eran criticables en el gobierno de Juárez –esta fuerte relación con el

paratexto factual⁴⁷ es a la que se refiere Baquero Goyanes como peligrosa—. Díaz y de Ovando los enumera: “el licenciamiento de las tropas, la miseria en que quedaron por esta disposición ‘los chinacos’; al carácter del presidente Juárez y a la actuación de sus ministros, principalmente al de la Guerra, Ignacio Mejía” (1971, pp. xxx-xxxii). Las alusiones a la miseria están disfrazadas por la ironía, paliativo que no por eso quita lo mordaz a la crítica. Por ejemplo, cuando san Pedro le pregunta al chinaco sobre sus méritos para entrar al cielo, éste dice: “¿Qué méritos? Pues mire, viejecito, viví pobre y morí pobre, ¿no le parece suficiente?” (Riva Palacio 1870, p. 1). Este abandono se debe, según el chinaco, a que Juárez, cuando dejó de necesitar al ejército “se ingratoó” con los que le habían servido.

Respecto a la actitud arbitraria de Juárez se lee: “Como el señor que manda, ya hace tanto que manda [...] y no le hace caso a nadie, y hace cuanto le parece a sus amigos, y por eso hay muchos que se levantan contra él” (*ibid.*, pp. 1-2). Es decir, Juárez no sólo estaba durando más de lo sanamente prudente en el poder sino que, además, con sus acciones en pro de la economía nacional había dejado en la miseria a buena parte del ejército, ciudadanos avezados en el uso de las armas sin un ingreso fijo. Riva Palacio retomará este tema dos años después, como se verá en el siguiente apartado, en la narración costumbrista “El veterano”. Además, hay en “La gloria” una fuerte crítica al capitalismo rapaz que parece equipararse, como se verá en el siguiente capítulo, con el predominio de la ley del

⁴⁷ Gerard Genette llama paratexto factual al “que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su percepción” (2001, p. 12).

más fuerte, premisa que hace suya el positivismo. Por ejemplo, cuando san Pedro pregunta: “¿Qué todavía hay ladrones en tu tierra?” (*ibid.*, p. 2). El chinaco le responde: “Sí, pero ya mero se hacen ricos y entonces los hombres de bien les saldrán a ellos, así está convenido” (*idem*).

Esto, si entiendo bien, hace referencia a dos elementos negativos en las decisiones públicas de 1872: 1) que se esté llevando al extremo la idea del “dejar hacer” que postula el liberalismo, donde los mercados, mediante la oferta y la demanda, terminarán supuestamente equilibrándose solos y 2) la incapacidad del gobierno para impedir que los asaltantes hagan de las suyas. Si se tienen en cuenta las implicaciones negativas del positivismo como política pública, no se puede negar el alcance del análisis rivaupalatino y su capacidad para hacerlo mediante textos literarios. Puede decirse que, desde entonces, Riva Palacio ya había logrado integrar equilibradamente los niveles ético, estético y estilístico; más si se tiene en cuenta que a partir de este cuento ejemplar, sin una afirmación extraliteraria previa, logra comprobar, mediante argumentos y pruebas –uso ambos términos, aunque para Quintiliano, como ya se vio, sean lo mismo–, las distintas afirmaciones hechas, inmediatamente antes, por el personaje principal. El hecho de que se aluda al *exemplum* medieval, además, apoya la hipótesis del uso pragmático con el que veía Riva Palacio la literatura en general y el cuento en particular.

“La ausencia de Tomasito” es un cuento ejemplar, sobre todo porque aparece insertado en la sección “Apertura a toda orquesta” al final del artículo “Las facultades extraordinarias” con el fin de comprobar la hipótesis lanzada por Riva Palacio. Éste sugiere

que las buenas intenciones del congreso de quitar las facultades extraordinarias a Juárez – que se le habían otorgado para que, entre otras cosas, pusiera orden en México– pronto le volverían a ser otorgadas. En este pequeño cuento se narra la historia de una pareja que vive en unión libre –“por el registro natural”, diría Riva Palacio–, Tomasito y su mujer. Como era Semana Santa, la mujer, que se había ido a confesar, le pide a Tomasito que se vaya de la casa, pero antes que éste salga, le advierte: “Oiga ud., váyase pronto, eh; pero el sábado de gloria que no sea necesario andarlo buscando” (Riva Palacio 1870^a, p. 1).

Es decir, así como el personaje se va de la casa sólo por el periodo de abstinencia, también, como lo señala Riva Palacio más adelante, estos “recesos de facultades, o mejor dicho, estos relámpagos de Constitución son como la ausencia de Tomasito. / No hay que fiarse. / Hoy se confiesan, pero no tarda el sábado de gloria” (Riva Palacio 1870^a, p.2). Es de llamar la atención que de la misma forma que se hará en “El buen ejemplo”, aquí también parece sentirse la necesidad de establecer con un comentario final la interpretación que debe darse al cuento. Vale señalar, además, que entre las garantías reintegradas, al momento de quitar las facultades extraordinarias a Juárez, estaba la de la libertad de imprenta, lo que hace suponer que durante este periodo hubo algunas dificultades con la libertad de expresión, uno de los postulados más importantes del liberalismo, por los que incluso Riva Palacio había luchado tantas veces.

En “Como semos probes” se presenta el diálogo que se da en una confesión entre una indígena y un padre. La indígena va descubriendo de uno en uno que se ha, eufemísticamente, “namorado” de varios. Cuando el sacerdote le pregunta la causa, siempre

responde “Pague, como semos probes y estamos solos” (Riva Palacio 1870b, p. 1). Lo que intenta demostrar Riva Palacio con este texto es que el congreso tiene nullos o muy pocos argumentos válidos para devolver los poderes extraordinarios a Juárez, pues a preguntas específicas aquél siempre responde lo mismo:

–Y diga ud., señor congreso, ¿por qué concedió ud. facultades hasta para suspender las garantías que aseguran la vida del hombre?

–Señor, dice el congreso, como semos probes y estamos solos

–Pero ¿no sabía ud., señor congreso, que esto está prohibido expresamente por la Constitución?

–Sí, señor.

–Entonces, ¿por qué lo hizo ud.?

–Porque semos probes y estamos solos.

–¿Y ahora volverá ud. a hacer lo propio?

–Sí, señor.

–Pero, ¿en qué piensa ud.?

–Como semos probres y estamos solos (*idem*).

Este cuento sirve, incluso, de prueba para la afirmación del cuento anterior, “La ausencia de Tomasito”, que establecía que las buenas intenciones, sobre todo las del Congreso, duraban muy poco. Como se observa, la respuesta, aunque parece incoherente, no lo es del todo, ni en el caso de la indígena ni en el del Congreso. En la primera, sin embargo, se está llenando una necesidad individual económica y social; en el segundo, de acuerdo con Riva Palacio, se está sacrificando la libertad del pueblo bajo la premisa de unión –estamos solos– y quizá de los ingresos a los que se tiene derecho como congresista –como semos probes–. De acuerdo con esto, la unidad política no tendría sentido si lo que se apoya perjudica a los representados. La idea del Estado fuerte sugerida por Thomas Hobbes parece estar presente.

De ahí que Riva Palacio use las conocidas redondillas de sor Juana Inés de la Cruz para resaltar esta relación entre Juárez y el Congreso: “¿Y quién es más de culpar/ Aunque cualquiera mal haga? / ¿La que peca por la paga / O el que paga por pecar? / ¿Quién mayor culpa ha tenido / En una pasión errada? / ¿La que cae de rogada / O el que ruega de caído?”. De acuerdo con Riva Palacio, Juárez alega que ha usado de las facultades extraordinarias para “frioleras, para arreglar el ejército y otras cositas de poca monta” (*ibid.*, p. 2), pero el primero arguye que, en realidad, lo ha usado para algo más: “como para despachar al otro mundo una regular cantidad de mexicanos que habían tenido la imprudencia de pronunciarse” (*idem*). Es decir, para reprimir a los opositores que no estaban de acuerdo con su gobierno.

El cuentito “El zapatero y su competidor” trata de dos zapateros que compiten bajando cada día los precios y beneficiando así a los compradores –alusión al supuesto funcionamiento natural de la oferta y la demanda–, hasta que al final terminan haciendo un pacto para mantener cierto precio. Riva Palacio alude aquí al contrapeso que debe representar el poder legislativo para el ejecutivo y que sin argumentos contundentes el Congreso cede a cada momento al presidente para que reprima los levantamientos de militares que sólo buscaban se tomara en cuenta su servicio a la nación. Este escritor decimonónico es muy claro en lo que representa para todo gobierno una falta de equilibrio de esa magnitud: “el resultado es que las nuevas facultades pedidas se concederán, porque el congreso representante de México, no puede concebir ni consentir un poder ejecutivo que no tenga el derecho de horca y cuchillo perfectamente expedito, y exclame como D. Pedro

el Cruel (según Zorrilla): / Que mientras pueda mi ley / Sonar por ambas Castillas, / La han de escuchar de rodillas / Desde el zapatero, al rey” (Riva Palacio 1870c, p. 2). Una vez más, como se percibe, un cuento aparentemente ajeno a la discusión es usado como prueba de una forma de ver las cosas. Esto sugiere, por lo menos, dos cosas: 1) la superación del mero panfleto literario y 2) la posibilidad de que el cuento pueda independizarse de su marco.

El cuento “Contome una beata” narra la historia de un padre un poco ciego que va a dar la comunión a un enfermo que no se distingue por tener su casa muy limpia. Mientras el sacerdote se prepara para dar el sacramento, una cucaracha entra al copón y sin fijarse la ofrece al enfermo como si fuera la hostia: “¿Crees, hijo mío, que éste es el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo?, etc., etc.” (Riva Palacio 1870d, p. 1). Y el otro le contesta, instalándose en la tradición dogmática que exige creer lo que no se ve: “Sí lo creo, padre, pero no lo como” (*idem*).⁴⁸ Según Díaz y de Ovando, este cuento sirve a Riva Palacio para “mostrar que el pueblo, aunque finja creer en las reformas constitucionales, no comulga con ruedas de molino” (1971, p. xxxi). Riva Palacio lanza tres preguntas que, parodiando la

⁴⁸ En *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, se cuenta la misma anécdota con algunos matices: «El indio aquel que se estaba muriendo y a quien el padre cura, con mil dificultades, porque vivía muy lejos, le llevó el viático. Como el camino era muy trabajoso, el cura perdió la hostia y al llegar al rancho, no encontrando otra cosa así delgadita que darle al enfermo, agarró una cucaracha y le quitó un ala. El indio en las últimas, boqueando, mientras el tata cura, a la orilla del tapexco, le decía: “¿Crees que éste es el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo?...” “Sí, cree...”, contestaba el indio. “¿Crees que en este pedacito está su santísimo cuerpo?” “Sí, cree...”, repetía el indio. “¿Crees en la vida eterna?” “Sí, cree...” “Pues si es así... abrí la boca...” En ese momento, el indio apartó la mano al padre, dijo: “Cree, pero no me lo trago...”» (1992, p. 152). Gerald Martin no refiere cómo Asturias llegó a conocerla, pero menciona que ya la había usado en un artículo publicado en 1928 (*idem*). Esto alude, quizá, al origen popular y oral de la anécdota.

toma de juramento de los puestos públicos, sirven para entender el significado del cuentito: “¿Crees que esto que te rige es la Constitución de 1857 y las leyes que de ella emanan, sostenidas a costa de tanta sangre por la república de México? [...] ¿Crees que la reforma constitucional es un beneficio que te van a hacer tus legítimos representantes en el congreso? [...] ¿Crees que la nueva cámara te será tan útil para defender tus derechos como te ha sido hasta hoy el congreso?” (1870d, p. 1). A cada una de estas preguntas responde el pueblo como el enfermo: “Sí lo creo, padre, pero no lo como”. Esta respuesta implica, como lo menciona Díaz y de Ovando, que el pueblo, aunque siga cumpliendo el protocolo de dar el beneficio de la duda a los que toman las decisiones por ellos, no por eso dejan de tener sus propias opiniones al respecto. En sentido estricto, la respuesta sería una paradoja, pues el significado popular de no comerlo implica también el de no creerlo y, por lo tanto, la traducción sería algo así como “lo creo pero no lo como”.

“El relojero de Toluca” trata de un relojero que por ser muy honesto, después de supuestamente arreglar un reloj, le entrega al cliente el aparato junto con un papelito que envolvía las piezas sobrantes que no había podido volver a colocar en su lugar, pues dice: “Yo soy muy honrado y con nada me quedo; son unas piececitas de la máquina, que sobraron” (Riva Palacio 1870e, p. 2). Aquí la crítica al gobierno de Juárez se hace sobre dos aspectos: por un lado, se alude el desconocimiento del funcionamiento de la maquinaria que se maneja —el país—, por el otro, se insiste en el poco uso que se le ha dado a la Constitución de 1857 a causa de las constantes suspensiones en favor de las facultades

extraordinarias. Es decir, el poco caso que Juárez hacía de la Constitución había llevado a que esta última se conociera poco y a que, a pesar de ello, se tratara de modificar.

“Sólo una cuarta” trata sobre un hombre pobre y de numerosa familia que se encuentra tirada una cuarta de cochero. Inmediatamente, lo comparte con su familia y dice a su mujer “Mira, hija [...] ya empezamos a tener coche, ya me encontré la cuarta” (Riva Palacio 1870f, p. 2). Comienzan todos a hacer planes, incluso para ir a la Viga o a la Alameda, a lo que uno de los hijos complementa con que él se irá en “la tablita” del coche a cualquiera de los viajes. La madre le advierte varias veces que es peligroso, pero él se niega a desistir de su empeño, por lo que termina siendo azotado con la cuarta. Como observa Díaz y de Ovando, Riva Palacio para “sustentar sus ideas, se vale, de la vieja fábula oriental del brahamán, antecedente de la que recreó el infante don Juan Manuel en su libro de los *Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, lo ‘que aconteció a una mujer a quien decían doña Truhana’, primera versión de la fábula de ‘La lechera’”, que en México, por lo visto, se conocía muy bien” (1971, p. xxxii). En otras palabras, según sugiere la misma estudiosa, Riva Palacio usa la tradición del cuento ejemplar ya desde 1870 para apoyar sus ideas acerca de la política mexicana. Esto da luz sobre su forma de concebir este género literario y, por lo tanto, sobre su poética particular.

b. *El Correo del Comercio* (1872)

Entre el 15 de agosto y el 15 de noviembre de 1872, Riva Palacio escribió 28 textos en el periódico *El Correo del Comercio*. Cuatro de ellos son narraciones con una clara tendencia costumbrista, “cuadros de costumbres [...] esbozos de cuentos” (Solórzano Ponce 2002, pp. 30-31); los veinticuatro restantes son artículos de opinión sobre la política del momento. Teniendo presente los textos de *La Orquesta*, se deduce que si este escritor decimonónico no recurrió nuevamente al cuento fue porque en 1872 la estampa costumbrista, por su capacidad crítica hacia un espacio-tiempo específico, resultaba más ventajosa políticamente hablando. La primera narración, publicada el 1 de septiembre, es “El marido modelo” y presenta a Agustín Aguante –el esposo, evidenciado irónicamente por su apellido– y a Tonchita –la esposa–. Mientras la mujer sólo piensa en sí misma –sus adornos, sus fiestas, la molestia que le causan los niños–, el esposo tiene que trabajar para mantenerla, llevarle el desayuno a la cama, lidiar con los niños si está cansada después de desvelarse en una fiesta, el empeño de sus objetos personales –como un reloj– para que se comprara algo para ella o incluso que baile en alguna fiesta con muchos o camine por la calle del brazo de distintos sujetos, mientras él los sigue a una distancia prudente cargando todo aquello que la esposa necesita o puede necesitar –abrigo, zapatos de hule por si llueve, éter por si le atacan los nervios, el polvo y la borla para la cara, otros guantes y otros botines por si se rompieran los que trae–. Esta estampa costumbrista del marido apocado y de la mujer abusiva funciona como un *exemplum* de una hipótesis que Riva Palacio plantea al inicio del texto y que tiene que ver con la idea de que todo tiene su opuesto o su “correctivo” en la naturaleza:

Para los vegetales que amenazan invadir toda la tierra, se inventaron los insectos que los devoran.

Para los insectos que se multiplican escandalosamente, se formaron los pájaros, que se los comen. Para los pájaros, las aves de rapiña.

Para éstas el hombre (que es correctivo general).

Los ratones nos arruinarían; pero la Providencia inventó al gato.

El hombre fue formado para todo y contra todo.

Pero, ¿y contra el hombre?

Contra él se inventó el matrimonio (1872^a, p. 2).

Este uso ejemplar que Riva Palacio le da a la narración está matizado, ya desde aquí, por la ironía;⁴⁹ pues la idea de los opuestos deja de tener una lógica obvia para convertirse en una lógica forzada, en el cambio de los depredadores naturales de cada ser vivo al supuesto depredador social o conyugal del hombre, su esposa. Este efecto irónico se logra a partir de una visión del mundo machista, donde el hombre es el proveedor y la mujer es la encargada del hogar. La crítica enfatiza –mediante el contraste– el incumplimiento de Tonchita del rol social de esposa y el sacrificio del marido, quien cumple con las obligaciones –si nos atenemos a lo que dictan las exigencias sociales de esta forma de ver el mundo– de ambos.

La segunda de las narraciones que publicó Riva Palacio en *El Correo del Comercio* es “La mal casada”. Este texto, al contrario del anterior, está contado en tono serio, con fuerte tendencia hacia el melodrama. Se busca comprobar que cuando un matrimonio tomó “por amor profundo y verdadero eso que no era más que una ilusión porque se unieron sin

⁴⁹ Esto revela que el uso que este escritor decimonónico casi siempre le dará al *exemplum* será, por lo regular, determinado por la ironía.

conocerse” (Riva Palacio 1872c, p. 3), la mujer siempre lleva la peor parte:⁵⁰ “Ella es un criada, una esclava, pendiente de los menores caprichos de su marido; adivina sus pensamientos, lee en sus miradas sus deseos, y tiembla como un niño de sus enojos, y oculta hasta su mismo llanto, porque él pudiera ofenderse” (*idem*). Hay tres elementos que llaman a atención, 1) que la afirmación, es decir esa especie de hipótesis a comprobar –se habían unido “sin conocerse”– esté casi al final, 2) que el marido, a pesar de su comportamiento como tirano, salga al final bien librado: “¿Y Jorge es vicioso?/ No, ningún vicio abriga su corazón y no sería capaz de sentarse en una mesa de juego, ni de pasar la noche en una orgía” (*idem*). Y 3) que la muerte sea el único remedio porque “en vano se buscará el remedio en la ley” (*idem*). Es decir la culpa es compartida y se debe a una mala decisión. Sin embargo, lo que vuelve trágico ese hecho, como Riva Palacio parece remarcarlo, es que la ley no ofrece una solución.

La tercera y la cuarta narración, publicadas ambas el 29 de septiembre de 1872, son “El billete de lotería” y “El veterano”. El primer texto se basa en la enumeración de una serie de comparaciones entre el billete de lotería y los distintos significados que puede tener para el poseedor antes y después del sorteo, los juicios que el poseedor hace y lo que, según el narrador, es la realidad. El principio constructivo se revela mediante dos constantes: 1) la

⁵⁰ Esta advertencia tiene que ver con esa especie “de consultorio sentimental, de prontuario de costumbres y tradiciones” (Monsiváis 2007, p. 30), con la que, según Carlos Monsiváis, obsequiaba la literatura decimonónica a sus lectores. Como hombre de su tiempo, es imposible que Riva Palacio fuera más allá de señalar las desventajas del rol femenino; sin embargo, que lo haga es ya un adelanto que incitaba a reflexionar al respecto.

acumulación mediante el listado de posibilidades de significación del objeto y 2) el contraste a través del enfoque sobre distintas perspectivas:

¿Sabéis lo que es un billete de lotería?

–Una frágil hoja de papel.

–La acción imaginaria en un capital [...]

¿Sabéis lo que representa?

–Para el rico, la pérdida indiferente de una moneda que nada significa para él.

–Para el pobre, el sacrificio de un óbolo que ahorra a costa del disgusto de su esposa y del llanto de sus hijos [...]

Y llega el día del sorteo:

–El billete se pierde en el no ser de los números que quedaron en la oscuridad [...]

–El billete como dijo Byron “ni hombre ni ángel han caído de tan alto” [...]

–Es un difunto sobre el cual, el pudor prohíbe derramar una lágrima [...]

La realidad:

–Ni jugó –dicen todos.

–Y la verdad es que jugó.

El billete que un momento antes era una divinidad, que por nada se hubiera regalado, que no se hubiera vendido ni por la mitad del premio mayor, cae de la mano, sin el menor dolor (Riva Palacio 1872b, pp. 2-3).

Riva Palacio parece buscar, con esta pequeña narración, resaltar cómo el valor que el humano le da a los objetos depende, más que del costo intrínseco de los mismos, de las posibilidades, por lo demás fugaces, de obtener un beneficio. El valor, en estos casos, es siempre especulativo; quizá por la misma razón en 1882 se opuso al cambio a la “moneda de níquel de valor nominal (y no real como el cobre o la plata)” (Ortiz Monasterio 1999, p. 318).

“El veterano”, el último de los textos de “índole literaria” (Díaz y de Ovando 1993, p. xxxii) de este periodo, se construye también mediante el contraste, en este caso entre el

“veterano verdadero” y el “pseudoveterano”; el primero “se ha batido [...] ha servido a su patria, cuyo cuerpo muestra honrosas cicatrices como las estrellas brillantes de su hoja de servicios” (Riva Palacio 1872c, p. 3). El segundo “que no ha servido para nada, que alcanzó sus ascenso por la intriga y el favoritismo, que no ha visto los combates más que en pintura y que no ha olido la pólvora más que en la noche del 16 de septiembre, cuando se queman los fuegos artificiales” (*idem*). Éste es pura apariencia, presume de haber estado en todas las batallas y usa condecoraciones prestadas. El primero, en cambio, “sirvió a la patria 30 años; anduvo en la guerra de Independencia con Guerrero, tiene como recuerdo de sus campañas dos heridas de bala, tres de lanza y una de bayoneta” (*idem*) y espera desde entonces, como el coronel de García Márquez, a que le llame el ministro, mientras tiene que vender lo poco que tiene. El énfasis, como se observa, está puesto en las injusticias que tienen que sufrir los que se han sacrificado por la patria, aquéllos que no pueden alcanzar ni siquiera una vida digna como reconocimiento a su esfuerzo. Por si el aspecto autobiográfico no había quedado claro, cuando menciona que el pseudoveterano habla mal de todos los gobiernos excepto del que “le dio el ser”, Riva Palacio comenta: “Tiene razón, porque de ese gobierno a nosotros es a quiénes toca hablar mal” (*idem*). Es decir, además de ser un texto que remite a una circunstancia política de un espacio-tiempo específico, el escritor de *Monja y casada*... parece quejarse de su poca ventura política.

3. *Los Ceros, galería de contemporáneos* (1882)

Desde el 5 de enero de 1882, Riva Palacio empieza a publicar sus *Ceros* en el periódico *La República*, bajo el seudónimo, también, de Cero. En los dos días previos, Juan de Dios Peza había publicado dos textos con el mismo nombre y seudónimo.⁵¹ En total aparecieron 43 *Ceros*, de los que, como menciona José Ortiz Monasterio, uno era un poema amoroso, seis, leyendas en verso, y los 36 restantes, retratos serios o satíricos sobre personalidades del momento –sobre todo escritores–,

Una selección de estos últimos (dieciocho de ellos), fue publicada en el libro *Los Ceros. Galería de Contemporáneos, por Cero* [1882...] Este libro incluye además cuatro *Ceros* dedicados a Alfredo Bابلot, Juan de Dios Arias, José Peón Contreras y José María Roa Bárcena, que no aparecieron en *La República*. Por otra parte, varios de los *Ceros* que se publicaron previamente en *La República* sufrieron modificaciones y adiciones al pasar al libro y uno de ellos, dedicado a Juan de Dios Peza, fue modificado completamente (Ortiz Monasterio 1979, p xv).

Los textos que más importan para esta tesis son los veintidós que se constituyeron como parte del libro y que fueron escritos por Riva Palacio; en específico, dos, los dedicados a Juan Antonio Mateos y a Justo Sierra Méndez, porque ambos contienen un cuento, casi a nivel de anécdota, que revela la función que el autor de *Martín Garatuza* daba al género literario. Sin embargo, para entender mejor este uso práctico de los cuentos, que coincide con el que se ha señalado más arriba, es necesario revisar primero y rápidamente algunos de esos *Ceros* que no se incluyeron en el libro.

De acuerdo con Díaz y de Ovando, Riva Palacio

⁵¹ Mediante un análisis de estilo, ambos artículos le fueron atribuidos por Díaz y de Ovando en *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza* (1994).

jugaba [en los *Ceros de La República*] con la personalidad de los ingenios que cultivaban nuestras letras y, en las que a veces, al decidir sobre su valor literario los tundía con gracia, ironía, bastante desparpajo y poco comedimiento. También denunciaba plagios literarios, censuraba a los diputados que pronunciaban graves y enjundiosos discursos, tan graves y enjundiosos que no se les entendía; al leguleyo cuyo lenguaje enrevesado escondía sus trucos; a los políticos impreparados; los deficientes métodos educativos y no dejaba sin su correspondiente crítica algunos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad de México.

Y dada la agresividad que “Cero” exhibía, no pasó por alto la discusión que entre metafísicos y positivistas se había entablado (1994, p. 26).

a. Los Ceros de *La República*

Quiero detenerme en cinco *Ceros de La República*, cuyo análisis permitirá entender mejor las motivaciones de Riva Palacio para reestructurar sus textos e incluir algunos cuentos en las versiones definitivas del texto dedicado a Mateos y del texto dedicado a Sierra. Me refiero a los dos dedicados a Manuel Gutiérrez Nájera el 5 y el 14 de enero de 1882, el dedicado a Justo Sierra Méndez el 6 de enero –en su versión original–, el dedicado a Juan de Dios Peza el 16 de enero –que como menciona Ortiz Monasterio, fue modificado totalmente en su versión final en el libro, el que también revisaré en este apartado–y el dedicado a Juan Antonio Mateos el 18 de enero –al que se le integraron en su versión definitiva, además de dos cuentos, una serie de citas de Quintiliano sobre técnicas oratorias.

i. Gutiérrez Nájera, el plagio y el pastiche

En el primer Cero que Riva Palacio publica en *La República*, el 5, acusa a Gutiérrez Nájera de plagio. De acuerdo con Díaz y de Ovando (*ibid.*, p.123), este primer ataque fue una respuesta tanto a las indirectas como a las irreverencias hacia Riva Palacio y su generación, que Gutiérrez Nájera había hecho públicas en algunas de sus colaboraciones para distintos periódicos. En este Cero se critica la poca preparación que tenían muchos de los jóvenes que comentaban en los periódicos sobre los temas de actualidad en 1882 y también la poca participación de los que, a consideración de Riva Palacio, sí lo estaban, como “Castilla Portugal, Azpiroz y Pepe Díaz Covarrubias” (Riva Palacio 1994, p. 302). Sin embargo, el tema central de este texto es la tendencia al plagio de Gutiérrez Nájera, que este escritor decimonónico parece conocer muy bien: “¡Ah, si yo fuera un Duque Job, un Fru-fru, un Pomponet, un Mr. Can-can, un Gutiérrez Nájera, en fin! [...] Sólo así podría salvarme y disminuir mi trabajo; me bastaría comprar algunos libros y podarlos como a los árboles, aprovechando las hojas caídas, para secarlas y utilizar su polvo en el abono de mis tierras” (*ibid.*, pp. 301-302).

No era la primera vez que se mencionaba este peccadillo de Gutiérrez Nájera, pues, como también lo señala Díaz y de Ovando, la acusación de Riva Palacio se sumaba a la hecha por Demetrio Salazar,⁵² también en *La República*, en agosto de 1881.⁵³ Así que la

⁵² Díaz y de Ovando señala que «Demetrio Salazar publicó en *La República* los días 7. 9. 10 y 13 de agosto de 1881, con el título “Plagio literario”, artículos en los que comprobaba a Manuel Gutiérrez Nájera su inclinación al plagio, y mostraba las páginas de los escritores famosos que el “duque Job” había hecho pasar por suyas. / Tan cercanos estaban estos artículos a enero de 1882, tan presentes en la memoria de todos: literatos y lectores de *La República*, *El Nacional*, *El Cronista de México*, *La Libertad*, que “Cero” se

imputación del 5 de enero sólo tenía de novedad el tono sabrosamente irónico con el que se hacía mofa del aludido. En este sentido, la mayor aportación del escritor de *Cuentos del General* a la discusión está, entonces, en el uso del pastiche en el Cero del 14 de enero – continuación del 5–, sobre todo por su efectividad crítica.

Según Díaz y de Ovando, Riva Palacio empezó a utilizar este recurso desde “Impresiones de viaje por el señor Ministro de Relaciones”, una especie de diario de viaje ficcional atribuido a José María Lafragua –su enemigo político, entonces–, publicado entre el 28 de agosto de 1874 y el 5 de marzo de 1875 (1993^a, p. 43). Texto que siguiendo la estructura del género de la memoria revela, a mi parecer, una gran capacidad creativa, no sólo en lo que respecta al uso del pastiche –destreza, por lo demás, muy loable–, sino por la selección bastante afortunada de los rasgos precisos para la efectividad de la sátira, particularidad también presente en los buenos caricaturistas. Por ejemplo, las memorias ficcionales de viaje de Lafragua, entre México y París, empiezan todavía en territorio del Distrito Federal y el Estado de México, para que el supuesto narrador reniegue de su país, a partir de considerar todo en función de su traslado. Es decir, la burla en este texto comienza con la descripción de México desde una perspectiva de turista e inicia, para producir más risa, desde que Lafragua comienza el viaje en el Distrito Federal:

sirve de los mismos alegatos de Salazar para amonestar riéndose a Gutiérrez Nájera, señalarle su desdén por la propiedad literaria, así como sus aires de gran señor» (1994, p. 129).

⁵³ Quisiera señalar que si bien Riva Palacio busca dar una lección a Gutiérrez Nájera y por ello es agresivo; es, a la vez, muy consciente de la capacidad del duque Job para hacer uso de la intertextualidad en el buen sentido, como se observa en la idea de que este último usa las hojas de los libros de los demás como abono para lo que escribe.

El camino de París es muy accidentado entre México y el Peñón Viejo, porque suele haber accidentes de ladrones, y los viajeros que van de México a París suelen tener accidentes [...] Después de Ayotla, el camino a París comienza a subir por la hacienda de Buenavista al monte de Riofrío; no se pueden aguantar los caminos de ese país; en Francia se vive de otro modo; la civilización disminuye en razón inversa de los cuadrados de la distancia que separa de París (Riva Palacio 1993^a, pp. 43-44).

Este texto –cuya última línea parece parodia del discurso positivista– quedó inconcluso porque Sebastián Lerdo de Tejada encarcela ese año a Riva Palacio (Ortiz Monasterio 1979, p. xxxiii). Este proceder revela dos cosas: que este último era muy consciente del poder discursivo de la imitación de estilos y que la táctica no pasaba inadvertida. Además del pastiche, otra estrategia descriptiva argumentativa que Riva Palacio usa en el Cero del 15 de enero es el contraste, pues mostrar y probar, como con el *exemplum*, es más efectivo para convencer que decir las cosas directamente. Por lo mismo, describe primero cómo sería el espacio desde el que escribiría Gutiérrez Nájera su décima crónica del día, así como los accesorios con los que contaría para hacerlo:

Hay veces en que llega a las doce y media de la noche a su alcoba, enciende la bujía (de estearina), arroja el sombrero, se queda en pechos de camisa, se pone los zapatos de orillo, toma un cabo de pluma, corta algunas cuartillas de papel florete, prepara el tintero (una botellita de las que se venden a medio real en la esquina de Palacio) enciende un puro de la marca “Los Orizabeños”, tose, se sienta en amplia poltrona que tiene un pedazo de alfombra vieja por asiento y sin miedo a los ladrillos fríos y polvorientos alarga las piernas, apoya en la mano la frente, en la mesa el codo y comienza de la siguiente manera su décimo artículo (porque lleva hechos nueve en el día), fijando de vez en cuando su atención sobre un tomo de poesías de Caravantes que tiene allí cerca (1994, p. 305).⁵⁴

⁵⁴ Es importante mencionar que Agustín Edmundo Eduardo de Bazán y Caravantes aparecerá en algunos Ceros –incluyendo los de Peza– como sinónimo de mal poeta. Aquí, Riva Palacio lo impone –burlescamente– como una influencia de Gutiérrez Nájera.

Inmediatamente después, mediante el pastiche, Riva Palacio describe el mundo aristocrático que Gutiérrez Nájera ha idealizado y que, como se sabe, constituyó uno de los espacios preferidos por el modernismo, corriente de la que el segundo fue iniciador. En este caso, la imitación sirve también para burlarse de lo pretensioso de las aspiraciones del conocido cronista mexicano decimonónico, porque éstas son parte de su estilo. Transcribo, a continuación, una cita bastante extensa pero necesaria para entender el alcance de la prosa rivapalatina cuando se trata de simular una forma de escritura:

En mi cronómetro dan las doce de la noche, como diciendo *minuit* y parece que la esfera de esmalte azul que le sirve de péndola se ha suspendido al oír los ecos de la campana de oro que vibra herida por un martillo de diamante.

Sobre mi mesa de palisandro se destaca el tintero, de bronce cincelado por Benvenuto Cellini, representando una Venus capitolina, saliendo de las ondas del mar Egeo.

Yo tengo la costumbre de dejar sobre esas ondas de bronce, la pluma de oro que me regaló el opulento Z, como recuerdo de nuestro último y peligroso viaje (un viaje a la Villa hecho en Vagón de segunda clase el día 12 de Diciembre).

Mi lámpara de cristal bohemio, con pedestal de alabastro, agita su inmensa flama que yo alimento con gasolina. Estamos en invierno; cae nieve que azota las vidrieras de mi camarín, pero he atizado la chimenea a tal grado que me quemaría si para detener su irradiación no hubiera puesto una rica y bordada pantalla griega.

¡Qué tristemente abandonado está sobre mi mesa mi Horacio! Es una edición elzeveriana que compré a gran precio. (En estos momentos la criada trae un pocillo de chocolate con dos pares de huesitos de manteca y deja todo sobre la mesa del escritor).

Éste continúa:

Ah ¡Duquesa qué grato es el amor de la lumbre, comer tranquilamente una pechuga de faisán trufado y dar algunos sorbos de vino de Chipre!

¡Qué importa el invierno! Yo cubro mis pies con unas sandalias japonesas y cuando la temperatura baja, extendiendo sobre ellos la piel de un tigre que maté (¿de hambre?) en la última cacería de la hacienda de la Teja.

Soy un sibarita; escribo en papel preparado para mis plumas, por Gonthier Dreyfus; y no comienzo una obra hasta después de instalarme en mi amplio sillón de caoba, incrustado de marfil, respaldo de seda capitoneada (*ibid.*, pp. 305-306).

Como se observa, Riva Palacio intenta enfatizar el obvio contraste entre una realidad de carencias y un mundo inventado de riquezas, entre un Gutiérrez Nájera sin dinero y un duque de la alta, noble y rancia sociedad mexicana –un universo regido por un código de comportamiento basado en las costumbres del Viejo Continente–. De acuerdo con Díaz y de Ovando, estos *Ceros* sobre Gutiérrez Nájera son “una batalla más en pro de las letras nacionales” (1994, p. 169), pues, al igual que Altamirano, Riva Palacio consideraba el ensalzamiento del estilo de vida europeo desde la escritura como un vicio que perjudicaba la producción literaria nacional (*idem*).⁵⁵

Esta forma de entender el estilo de Gutiérrez Nájera se debe, según la misma Díaz y de Ovando, a que Riva Palacio, como la mayoría de los escritores pertenecientes a su generación –entre ellos Leopoldo Alas–, “no pudo avizorar las extraordinarias innovaciones del modernismo” (*idem*). Sin embargo, lo que más importa en el Cero del 14, más allá de la tendencia al plagio de Nájera, de que se le atacara por venganza o de que no se comprendiera la tendencia modernista, es, repito, la genialidad para la imitación –tema que se discutirá en el siguiente capítulo–. Tan clara es esa capacidad que cuando Díaz y de

⁵⁵ Sin embargo y como ya he sugerido, Riva Palacio, al igual que lo hicieron otros grandes escritores mexicanos e hispanoamericanos, supo combinar sus tendencias nacionalistas con la conciencia de que México y Latinoamérica necesitaba tanto del extranjero, como el extranjero de cada país. Considero, por lo mismo, que buena parte de las opiniones de este Cero tienen, en realidad, la única función de molestar al aludido.

Ovando trata de establecer la paternidad de algunos *Ceros* a partir del estilo, recurre a Nadler para señalar la dificultad que implica hacerlo cuando un autor es tan hábil con el pastiche. Este recurso puede considerarse como una ficción que se asemeja al cuento en primera persona, pues es una reconstrucción de hechos contada por un narrador personaje.

ii. Justo Sierra, positivista o poeta

Según Díaz y de Ovando, Riva Palacio escribe el Cero del 6 de enero de 1882, para discutir sobre Justo Sierra Méndez y su positivismo, y responder a las burlas que había recibido del mismo el “5 de diciembre de 1881 en la Cámara de Diputados” (1983, p 151), pero “sin jamás llegar al escarnio” (*ibid.*, p. 165). José Luis Martínez, sin embargo, opina que este es el único Cero donde se aprecia cierta envidia que “enturbia sus líneas” (1955, p. 202). Díaz y de Ovando, por supuesto, no está de acuerdo con esta afirmación porque para 1882 Sierra no era ni política ni culturalmente el que sería después, ni el positivismo había triunfado y caído en desgracia: “Si se examinan los antecedentes de la pintura que de Sierra hizo Riva Palacio en *Los Ceros*, puede verse que no hay escondida ni torturante envidia, y que todo se reduce a una buena pelea de carácter ideológico que, como se sabe, son siempre más enconadas, pues ninguno de los gladiadores desea ser el perdidoso, el necio” (1983, p. 154).

Además, los periódicos en los que ambos participaban, *La República* y *La Libertad*, se encontraban en medio de la misma batalla ideológica. Los metafísicos en el primero, los positivistas en el segundo. Uno de los aspectos más importantes, sin embargo, que se estaba

discutiendo entre Riva Palacio y Sierra era la “historia y su interpretación” (*ibid.*, p. 165). Es decir, se estaba planteando la validez histórica de sus dos formas de ver el mundo. Este altercado con Sierra, que inicia en la Cámara, muestra que desde entonces Riva Palacio usaba “frases hechas” habituales a los positivistas en sus escritos históricos y literarios, para parodiar su discurso. Un ejemplo del uso de este recurso es, ya en su etapa de plena madurez, el texto, analizado en el apartado anterior, que Riva Palacio lee en el Ateneo de Madrid en 1892. Me parece también que la utilización de este recurso, además de imitar mediante el pastiche el estilo positivista, cumple la muy noble función de camuflar las verdaderas intenciones, en una lucha que estaba ganando el positivismo o, cuando menos, la perspectiva objetivo-científica del mundo. Es decir, mientras que un nivel de lectura superficial sirve para que las ideas metafísicas –por llamarlas de alguna manera– pasen desapercibidas a los positivistas ingenuos que sólo buscan al que se les opone de manera obvia, en el nivel profundo se percibe una burla al estilo autoritario que caracterizó las posturas de los seguidores de Comte y sus discípulos.

Salvo unas cuantas palabras que se agregan o se quitan, tras una corrección de estilo, no hay diferencias significativas en los primeros treinta y un párrafos entre el Cero de *La República* y el Cero definitivo dedicados a Sierra. En estos primeros párrafos, Cero cuenta que fue en su pueblo de provincia y por un ejemplar del periódico *El Renacimiento* que cayó en sus manos, como se enteró de la existencia de Justo Sierra y también que se interesó en el entonces poeta por recomendación explícita del cura de su pueblo. Refiere también que el día anterior a cuando escribe el texto se había encontrado a Sierra en la

Cámara rodeado de algunos jóvenes “buenos mozos y vestidos de nuevo”, que eran colaboradores del periódico *La Libertad*. Hace, además, el retrato de un Sierra obeso y viejo, frío y déspota en su actitud, debido a la influencia positivista. También para aludir a la incoherencia de los positivistas mexicanos, llama la atención sobre una revista positivista que leía Sierra, pues en la portada aparece Sócrates, a quien Comte había llamado “discursista vulgar”.

A partir del párrafo treinta y dos, sin embargo, la estrategia argumentativa varía, pues mientras en la versión definitiva Riva Palacio inserta uno de sus cuentos sobre pericos, como más adelante se verá, en la versión de *La República* habla del enfrentamiento que se dio, al interior de Sierra, entre lo literario y el positivismo, que tiene que ver, principalmente, con la forma de entender y de aceptar la realidad: "Un día llevó a sus musas a un mundo en que todo se observa y se experimenta; donde sólo es absoluto, negar lo absoluto; donde no se cree ni se espera nada" (1882a, p. 2). De esta forma se descalifica la doctrina de Comte, mediante dos de los principios del método científico: la observación y la experimentación. Según se expone, estos últimos deshumanizaban y alejaban de lo literario las disciplinas humanísticas. De manera similar, se menciona que una de las contradicciones más fuertes y más obvias de los positivistas es su idea del absoluto, que usan para descalificar cualquier visión contraria, sin darse cuenta de que ellos mismos adoptan ideas absolutistas, al promover contradictoriamente la relatividad mientras se ostentan como los sabedores de la única verdad, la científica.

Finalmente, continuando con la descalificación del positivismo, se alude de manera alegórica a uno de los principales elementos que se critica a los metafísicos como Riva Palacio: la fe o creencia sin pruebas científicas en algo o alguien; así, también, se recurre a uno de los argumentos más usados por los detractores del positivismo, el de que la pérdida de fe lleva a la pérdida de la esperanza: "La musa de los ojos vendados que representa a la fe, huyó la primera; la color de rosa que lleva un gran saco sin fondo para depositar tesoros imaginarios y que se llama la esperanza, huyó en seguida y después todas las demás" (*idem*). Es decir, se acusa al positivismo de acabar con la posibilidad de creer en algo más allá de lo que los ojos muestran y de lo que la experimentación comprueba, y, por lo mismo, con la esperanza de alcanzar lo deseado. Como demostrará posteriormente Leopoldo Zea, el positivismo abogará finalmente por un estatismo político, social y económico.

En otras palabras, el énfasis de Riva Palacio está puesto en el ataque al positivismo y no en demeritar la figura de Sierra, como sugiere José Luis Martínez, pues el cierre de este Cero alude a dos puntos que le son muy importantes: la pérdida de otro poeta y que una de las cátedras más importantes de la Escuela Nacional Preparatoria sea impartida por otro profesor positivista que aleja a sus alumnos de la literatura: "París bien vale una misa, pero esa escuela con sus fieras vivas y sus palmas disecadas, tal como hoy está, no vale tus primeras inspiraciones ni tus versos de otro tiempo [...] El poeta ha muerto; queda en pie el orador positivista [...] ¡Qué frío hace! ¡Qué frío! El termómetro de la inspiración ha bajado a Cero" (*idem*).

iii. Peza y la verdad escondida tras la verdad

De acuerdo con Díaz y de Ovando, el Cero de *La República* dedicado a Juan de Dios Peza el 16 de enero de 1882 “llevaba el ánimo de ofuscar a la opinión pública, cuando ya empezaba a correr el rumor de que ‘Cero’ era Peza. Después de esta felpa dada sin piedad al ‘Cantor del hogar’ ¿quién podría creer que ‘Cero’ fuera Peza? ¿Quién podría sospechar también que Riva Palacio fuera ‘Cero’, siendo amigo y padrino del joven Juan de Dios? Nadie” (1994, p. 227). Entre las burlas que Riva Palacio hace de Peza, están que cuando estuvo como Segundo Secretario de la legación de México en España, las únicas ventajas que trajo de vuelta fueron dos, pronunciar la “z” como los españoles y aprenderse algunos cuentos de gitanos, que contaba, por entonces, a todo mundo. Lo acusa, además, de escribir sólo versos por encargo para todo tipo de homenajes y ceremonias, incluyendo desde los festejos del 5 de mayo hasta el «aniversario de la sociedad de ‘Meseros’» (*ibid.*, p. 321). Desmiente, además, que Peza sea un erudito y dice que de entre toda la mala poesía que ha escrito, sólo se salvan dos poemas (*ibid.*, p. 322).

Éste es el único de los textos que cambió totalmente, como observa Ortiz Monasterio, al pasar a su versión definitiva en el libro. Hecho que no sorprende, pues “La broma [...] había ido más allá de los deseos de Riva Palacio y, como penitencia, se impuso escribir un segundo retrato de Peza que fue el que publicó en el libro, y en donde diluyó a base de erudición, hasta donde pudo, los defectos de la obra de su ahijado [y...] se declaró

el más agradecido deudor literario de Juan de Dios Peza: le debía el seudónimo y la inspiración” (*ibid.*, p. 228). Esta última observación, la hace Díaz y de Ovando, al considerar el pequeño desplegado que al día siguiente, el 17 enero, saca Peza:

Debo advertir a este incógnito personaje [Cero] tres cosas, en que anduvo descaminado al ocuparse de mí en el número de ayer.

1ª. Cúchares no usó patillas, y en consecuencia no puede parecerseme.

2ª. Aseguro bajo mi palabra de honor que no soy Almagro, ni me he servido jamás de ese pseudónimo.

3ª. Mi ignorancia en Geografía no llega a tal punto que crea que Soconusco es la capital de Chiapas.

Por lo demás no me preocupa su juicio sobre mi valer literario, porque antes que “Cero” lo dijera, lo sabía yo perfectamente (citado por Díaz y de Ovando 1994, pp. 227-228).

Como se observa en el desplegado, Peza no era muy bueno defendiéndose, pues no sólo no elabora argumentos contundentes para negar las acusaciones, sino que además las repite. Si el reclamo se hubiera quedado hasta el punto tres, lo dicho por Peza hubiera quedado como anécdota de lo jocoso; sin embargo, el cierre hace saber a Riva Palacio que esta vez había ido demasiado lejos. Díaz y de Ovando, sin embargo, toma esta pequeña discusión como uno de sus argumentos para afirmar que mientras Riva Palacio había escrito la mayoría de los *Ceros*, Peza sólo había participado en la elaboración de cuatro, tres influenciado con las ideas del primero y uno más con su colaboración.

Es decir, de los 36 *Ceros* escritos en *La República*, que no son ni los poemas ni las leyendas, Riva Palacio había escrito 32. Para publicarlos en forma de libro, eligió 18 de estos últimos y agregó cuatro inéditos. Esto es importante para el estudio de Díaz y de

Ovando *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*,⁵⁶ por dos razones: 1) porque en la versión definitiva del Cero que le dedicó a Peza, Riva Palacio afirmó haber tomado el seudónimo y la inspiración de aquél (1882, pp. 292-293); y, 2) porque tras unos comentarios de Peza, se creía que éste había escrito todos los Ceros de *La República* e, incluso, que había participado en la elaboración de los textos del libro. Creencias que Díaz y de Ovando se encarga de desmentir con sólidos fundamentos.

En el Cero definitivo dedicado a Peza, el del libro, Riva Palacio parte de la idea de que el espacio-tiempo en el que toca desenvolverse a todo hombre de talento es muy importante para su buena o mala fortuna. Por ello, en la Edad Media era necesario muy poco para ser considerado un sabio; incluso, muchos sacerdotes no sabían siquiera leer y recitaban de memoria la misa. Lo más llamativo de esta afirmación es, sin embargo, que su fuente es Walter Scott. Después de denostar el barroco español, el que imitaban todavía algunos poetas, incluyendo Peza, Riva Palacio culpa al pueblo por esa tendencia a la imitación de los grandes, en los que “tan altas son las buenas cualidades como graves y trascendentales las malas” (*ibid.*, p. 282). Explica que la conversación es el mejor método para cultivar el espíritu, oportunidad que, según Riva Palacio –contradiendo lo que había dicho en el Cero de *La República*–, aprovechó Peza durante su estancia en Madrid.

Riva Palacio asegura que ningún poeta podrá producir sin la inspiración y el sentimiento. Mientras la primera la encuentran los teólogos en Apolo, las musas o el

⁵⁶ Cabe remarcar que las ideas manejadas en este libro ya las había mencionado desde su tesis “La incógnita de algunos *Ceros* de Vicente Riva Palacio” (1965).

Espíritu Santo, los metafísicos en “la embriaguez del alma” y los positivistas en “las circunvoluciones de la masa encefálica” –mismas palabras con las que se burla en “La bestia humana” de la doctrina de Comte (VER III.B.4.)–; el segundo es “la delicada predisposición para recibir las impresiones morales y ser afectado por ellas, más o menos vivamente; los metafísicos dirán que la sensibilidad está en el alma; los que no lo son, le darán por residencia el cerebro” (Riva Palacio 1882, pp. 286-287). Asegura que ninguno de los dos elementos faltan a Peza y pone de ejemplo uno de sus poemas dedicado a su padre, que aunque “podrá tener algunos defectos literarios [...] ¿qué poesía no los tiene?” (*ibid.*, p. 290).

Sin olvidar los defectos de la poesía de Peza, Riva Palacio intenta reivindicarse con su ahijado. Bajo esta premisa, asegura que lo que importa para el deleite de su lectura son elementos temáticos, como la ternura y el respeto, del tipo de los hallados en un poema que dedica a su padre: “El polvo del camino de la vida” y “Recoge espinas y derrama flores/ Sobre la senda que trazó a sus hijos”. De otro poema en el que Peza habla de México, Riva Palacio rescata algunos versos que se refieren a la añoranza por el país, cuando se está en el extranjero. De igual manera, transcribe dos versos de un tercer poema sobre la rendición de Puebla donde se alude a la dignidad del mexicano, incluso cuando pierde.⁵⁷

⁵⁷ Cabe comentar que Riva Palacio parece mencionar tres poemas de Peza para que este Cero no reafirmara lo dicho en el de *La República* sobre que sólo dos de sus poesías valían la pena.

iv. Mateos, el orador fecundísimo

Las variaciones entre el texto dedicado a Juan Antonio Mateos en *La República* y en su versión definitiva son mínimas. El texto de *La República* inicia con un diálogo entre Cero y un personaje no identificado, quien es el que se supone hace la semblanza oral que el primero transcribe. Se comenta irónicamente sobre la fecundidad⁵⁸ de Mateos –burla que se mantiene en la versión definitiva– y sobre lo poco apegado a sus ideas, pues su “brújula [como comenta Altamirano...] puede señalar indistintamente al Norte o al Oriente” (Riva Palacio 1882^a, p. 1).

Esta última particularidad del carácter de Mateos se evidencia en lo diverso de las causas ideológicas que defiende en sus discursos, hecho que contrasta drásticamente con la constancia ideológica que, a mi ver, siempre manifestó Riva Palacio. Si se tiene en cuenta que éste buscaba desorientar a los que querían averiguar quién se escondía tras el seudónimo de Cero y, sobre todo, que este comentario, atribuido a Altamirano, desaparece en la versión definitiva del texto de Mateos,⁵⁹ es posible que Riva Palacio lo haya

⁵⁸ Dos de los reproches que Riva Palacio hace a Mateos, y que funcionan como las principales líneas temáticas del Cero que le dedica, son, en el aspecto literario, que escribe mucho y lee poco y, en el aspecto público, la dispersión de las ideas en sus discursos pronunciados en el Congreso. Los problemas de Mateos se deben, paradójicamente y según Cero, a la capacidad del escritor de *El Cerro de las Campanas* de aplicar su genio creativo a una gran variedad de actividades: “Juan Mateos se pone tan fácilmente a escribir una letrilla como a rumiar el discurso que pronunció en una discusión del presupuesto, como a preparar el argumento de un drama” (Riva Palacio 1882, p. 233); por lo que profundiza poco en los temas que trata.

⁵⁹ Esta tendencia a descartar lo ofensivo se confirma cuando se suprimen los dos *Ceros* de Gutiérrez Nájera, se reconstruye todo el dedicado a Peza y se matiza el de Sierra.

considerado más allá de una simple e inocente fragilidad de las convicciones de Mateos; es decir, que haya acusado a Mateos de ser un oportunista político. Hay que tener en cuenta que el escritor de *El cerro de las campanas*, incluso colaboró por un tiempo con el Imperio de Maximiliano, antes de atreverse a hablar mal del mismo; y aunque Riva Palacio siempre actuó bajo su conocida premisa, “ni rencores por el pasado ni temores por el porvenir”, Cero –o su desconocido amigo de esta primera versión del texto– no tenía por qué quedarse callado. Además, hay que tener en cuenta que en 1872, cuando Riva Palacio decide lanzar su candidatura a la Suprema Corte de Justicia, Mateos, tras el seudónimo de X, había dicho, entre otras cosas que “En cuanto al señor Riva Palacio, si quiere dar muestras de la sensatez que le caracteriza, no haría otra cosa mejor que renunciar a tiempo su candidatura a que, sin ser profeta, cualquiera debe asegurarle un éxito desgraciado” (citado por Ortiz Monasterio 1993, p. 169). El final de este Cero con un cuarteto de Gustavo Adolfo Bécquer no puede ser más revelador al respecto de estas diferencias políticas: “Gigante ola que el viento/ Riza y empuja en el mar,/ Y rueda y pasa y no sabe /Qué playa buscando va” (Bécquer citado por Riva Palacio 1882^a, p. 1).

b. Los dos Ceros del libro y sus *exempla*

i. El Cero definitivo de Sierra

En cuanto a la versión definitiva del Cero dedicado a Sierra, el trigésimo segundo párrafo empieza con una narración –que es, como se observó más arriba, el párrafo donde inicia la

variación–, un cuento sobre pericos, que más parece un chiste y que Díaz y de Ovando ha intitulado “El loro y el inglés”. La historia es muy sencilla: un inglés que no conocía nada de la fauna mexicana llega a Veracruz. Cuando va por la calle en busca de un hotel, ve a un perico en la banqueta e intenta cogerlo, a lo que este último reacciona moviéndose y diciendo: “Lorito, ¿eres casado? ¡Ay, qué regalo!” (Riva Palacio 1882, p. 48). Ante situación tan inesperada, el inglés da un paso atrás, se quita el sombrero y le dice: “¡Perdone usted, caballero; yo creí que era usted pájaro!” (*idem*).

Casi inmediatamente, Riva Palacio relaciona esta anécdota con Sierra y el positivismo:

Se desea conocerle, oír al vate inspirado, se le encuentra, se le habla; pero si por desgracia está en un periodo de positivismo, si en vez de hablar del Dante, de Shakespeare, de Milton, de Tasso, de Petrarca, a quienes tan bien conoce, diserta sobre Augusto Comte, Stuart Mill, Bain o Spencer, entonces hay que dar un paso a retaguardia, descubrirse ceremoniosamente y exclamar como el inglés del cuento:
–¡Perdone usted, caballero; yo creí que era usted pájaro! (*idem*).⁶⁰

Como se observa, Riva Palacio, lejos de denostar a la figura pública, acepta que Sierra es un gran conocedor de lo literario y le recrimina que haya abandonado las letras por una doctrina tan fría. Es decir, el sentido que adquiere la última frase de la cita anterior es el de “¡Perdone usted, caballero; yo creí que era usted poeta!, y resulta que es admirador de Comte y sus discípulos”:

Como aquellos dos principios que según las construcciones míticas de la religión de Zoroastro, personificado en Ahouramazda y Angromainyus, luchan eternamente

⁶⁰ La relación entre la actitud de Sierra y del perico está en el problema que resulta de la repetición de necedades que no entienden.

disputándose la influencia en la humanidad, así en Justo Sierra hay dos fuerzas que se disputan su espíritu: la poesía y el positivismo, Víctor Hugo y Spencer; fluctúa, vacila, tiene intermitentes “perniciosas”; pero no puede jamás decirse en ese combate como dijo Víctor Hugo:

–Esto matará a aquello.

Ésta es una especie de bigamia espiritual, para la cual le sobra a Justo inteligencia y vigor; y ya se sabe que la bigamia en el mundo va proscribiéndose, por cuestiones de economía y tranquilidad domésticas (*ibid.*, pp. 48-49).

Incluso, como se percibe, Riva Palacio califica a Sierra de inteligente y de tener vigor, características que tanto hoy como en el XIX son halagos. Por un lado, le dice que tiene la capacidad de integrar ambas posturas contradictorias, lo literario y el positivismo, y, por el otro, que tiene la suficiente fuerza emotiva para ser un gran poeta. Pero no se queda ahí, sino que más adelante lo repite y hasta le agrega: “Justo Sierra tiene una inteligencia privilegiada, una inspiración fecunda y vigorosa, y una rica y variada erudición [...] Sierra debe ser un gran poeta” (*ibid.*, p. 49). Porque, continúa Riva Palacio, aunque no se quiera “lisonjear su vanidad ni establecer comparaciones que le embriaguen” (*ibid.*, p. 50), Sierra escribe como “sólo escriben los grandes maestros” (*ibid.*, p. 51).

Si bien, para no dar la sensación de parcialidad, Riva Palacio se burla después de Sierra porque no terminó su novela de folletín *El ángel del porvenir* y de su obra teatral “Don Fernando el emplazado” que tuvo varios fallos técnicos y que si fue aplaudida por los pocos asistentes es porque todos eran sus amigos (*ibid.*, p. 53), el cierre del artículo no deja lugar a dudas sobre la idea que tenía de Justo Sierra: «A pesar de todo y de que ya estamos escarmentados de llamar a muchos ‘esperanza de la patria’, y después resultan desesperación, todavía esperamos mucho de Sierra, sobre todo si de sus principios positivos

se decide por el de que ‘positivamente debe dedicarse a la literatura, hacer muy buenas odas, y dejar lo demás para quienes eso no puedan hacer’» (*Ibid.*, pp. 53-54).

ii. Mateos, el orador que desafió a Quintiliano

En la versión final del Cero dedicado a Juan Antonio Mateos se alude a la fecundidad de éste –sobre la que se había ironizado también en *La República*–, a la que, de acuerdo con Rodolfo Usigli, tampoco era ajeno Riva Palacio: “Estos dos autores son de una inquietante fecundidad, y los dos, pero particularmente Mateos, usarán de todos los géneros teatrales con la misma pavorosa despreocupación” (Usigli 1932, p. 80). Su productividad, sin embargo, no es proporcional a lo poco que Mateos lee, particularidad que, por un lado, lo hace depender de “su genio [que], puede algunas veces salvarlo, pero es más fácil que lo deje en la estacada” (Riva Palacio 1882, p. 224) y, por el otro, lo salva del plagio, pues “no ha ido a beber la inspiración a extraña fuente [pues] Los hombres que han leído mucho [como Gutiérrez Nájera], son plagiarios sin quererlo y sin comprenderlo; el que vuelve de apagar un incendio huele a humo, y él sin embargo juraría que no, aunque todos lo sientan a diez metros de distancia” (*ibid.*, p. 227). Mateos tiene, sin embargo, “el gran mérito de haber intentado crear la escena nacional” (*idem*), que se queda sólo en intento porque todo dramaturgo nacional tenía que enfrentarse a la competencia de compañías extranjeras, la xenofilia del público mexicano y la falta de preparación de los actores en México.

Según Riva Palacio, las únicas veces en que Mateos se sacudió “su indolencia”, fue cuando escribió sus novelas históricas, pues éstas contienen datos que no se encuentran ni en textos de historiadores. Incluso María Teresa Solórzano Ponce afirma que sus novelas pueden servir como documento porque usa “la crónica, las memorias, el cuadro de costumbres, el relato de viajes, el testimonio de otros testigos presenciales [y...] Describe [...] los paisajes, los documentos, las ciudades [...] los teatros, los paseos, las batallas y [...] la figura y personalidad de los valerosos combatientes liberales y los conservadores intervencionistas” (2005, p. 339). Entre las características positivas que Riva Palacio encuentra en la novelística de Mateos están su capacidad, por un lado, para integrar la historia y la ficción y, por el otro, para pintar el “carácter y las costumbres de nuestros hombres distinguidos” (1882, p. 227). Cabe advertir que la primera afirmación, en el campo de la novela histórica, es un halago, pues algunos escritores decimonónicos que practicaban este subgénero novelesco mantenían separadas –muchas veces inconscientemente– la historia y la ficción, y llegaban, en ocasiones, a contradecirse y romper con la verosimilitud necesaria a toda obra ficción. La segunda afirmación, no menos importante, incorpora a Mateos al grupo de liberales que, como Riva Palacio, Eligio Ancona o José Tomás de Cuéllar, respondieron al llamado de Ignacio Manuel Altamirano para la conformación de una literatura nacional (1988, p. 36).

Sin embargo, el tema en el que Riva Palacio se centra en esta versión, como en la de *La República*, es el del orador, a quien considera como el que medita “más o menos una cuestión, y [que ocupa...] la tribuna [para] expresarse con facilidad y casi con elegancia y

hacer un discurso” (1882, pp. 227-228). Es decir, debido a que es muy difícil encontrar “un orador perfecto, o al menos con pocos defectos, que se acerque siquiera al modelo que de él nos presentan los maestros [Cicerón y Quintiliano]” (*ibid.*, p. 227), Riva Palacio termina sugiriendo las características elementales que, de acuerdo con él, debe poseer una persona que se dedique a esta disciplina:

orador es el que estudia y medita detenidamente una cuestión sin preocuparse de llevar en la memoria más que la estructura de su discurso y no el detalle de las palabras: es orador, el que con el fondo de sus conocimientos y meditaciones, puede en un parlamento, en una asociación científica o en una reunión popular, hablar bien y hablar con acierto sin necesidad de que se le permita que vaya a su casa a estudiar cuatro o cinco días para contestar un discurso o defender una proposición de la que no tenía antes conocimiento (*ibid.*, p. 229).

Según se lee, un buen orador es alguien que tiene facilidad de palabra y suficiente información para responder adecuadamente, de manera rápida y eficaz a una afirmación empática o no de otro; es decir, un buen orador es aquel que posee un bagaje cultural suficiente para discutir en público desde sus convicciones y sobre muy variados temas. En este sentido es que Riva Palacio considera a Mateos como más o menos un buen orador y que establece la diferencia entre este último oficio y el de un escritor, pues

el hombre que trabaja en la tranquilidad de su gabinete una pieza literaria, que la pule, que la estudia, que la arregla con el mayor cuidado, teniendo tiempo y facilidad para consultar libros y maestros, que después la aprende de memoria, la repite en alta voz delante de alguien que le corrija, como el niño que da una lección en la escuela, que ensaya delante de un espejo los movimientos que debe hacer, y después de todo este gran trabajo, en una asamblea o en un concurso cualquiera, sube a la tribuna y proporciona aquella oración [...] será cuando más un escritor que tiene la paciencia de aprender de memoria sus mismas obras y repetirlas en voz alta (*ibid.*, p. 228).

Debido a que Mateos, también, es escritor, Riva Palacio considera necesario establecer los límites entre la escritura y la oralidad –específicamente la oralidad de la oratoria–. La primera, según se observa, se relaciona con el estudio y el trabajo, pues se puede profundizar, además de en lo temático, también en lo estético y en lo estilístico, de manera metódica e informada, pues se cuenta con el suficiente tiempo para la elaboración del discurso. Esta elaboración o acción creativa se pondrá en marcha durante la escritura y en parte se confundirá con el trabajo de corrección, por lo que se llevará a cabo antes de la recepción del discurso. En contraste, un orador sólo mantiene en la mente la estructura básica de su discurso y no el discurso completo en sí. En este caso, la elaboración del discurso se llevará a cabo durante la recepción –simultánea a la emisión– del discurso, por lo que la relación entre la forma –el cómo– y el fondo –el qué– será más obvia que nunca. Riva Palacio parece buscar con este enfrentamiento entre dos tipos de cultura una legitimación de una oralidad letrada, nunca ajena a la escritura, sino dependiente de ella, y determinada por las reglas de la oratoria.

Respecto de la relación escritura y oralidad, y la influencia de la primera sobre la segunda, Walter Ong dice que “En Occidente, entre los antiguos griegos, la fascinación [por la oralidad] se manifestó en la elaboración del arte minuciosamente elaborado y vasto de la retórica, la materia académica más completa de toda la cultura occidental durante dos mil años” (2006, p. 18). Sin embargo, aunque en su etimología retórica significa “arte de hablar”, es decir, se refiere directamente a lo oral, al aludir al arte lo hace también a la “ciencia sistematizada” que como en la *Arte Retórica* de Aristóteles, «la retórica era y tuvo

que ser un producto de la escritura [...] Así pues, desde el principio la escritura no redujo la oralidad sino que la intensificó, posibilitando la organización de los “principios” o componentes de la oratoria en un “arte” científico, un cuerpo de explicación ordenado en forma consecutiva que mostraba cómo y por qué la oratoria lograba y podía ser dirigida a obtener sus diversos efectos específicos» (*ibid.*, p. 19).

El siguiente punto que Riva Palacio comenta es la relación que mantienen los oradores con los actores, aludiendo a la conocida amistad entre Cicerón y el actor Roscio, quien ayudaba al rétor a “presentarse y perorar de una manera agradable” (1882, p. 229). Esta “agradabilidad”, entendida como aceptación por empatía de un conjunto de convenciones, la otorga la incorporación de la oratoria dentro de la tradición teatral, es decir, dentro de una forma de comportamiento corporal reconocido por la mayoría y que, en este caso, acompaña las palabras y les permite la verosimilitud. Sin embargo, siendo fiel a su enfoque contrapuntístico, Riva Palacio también establece la diferencia entre el teatro y la oratoria, nuevamente desde Quintiliano: “el orador procure atender en sus gestos y movimientos más al sentido que a las palabras, que aun esto observan los ‘actores’ que conocen la dignidad en su arte” (*ibid.*, p. 230).

Este énfasis en el sentido marca una diferencia entre lo literario y la oratoria, pues mientras en el primero lo estético puede –y hay que resaltar este “puede” como posibilidad y no como norma– influir en la manera de integrar palabras al lenguaje corporal, en la segunda la forma de decir las cosas –tonos y gestos– estará subordinada siempre al

contenido. Pues para Riva Palacio el lenguaje no verbal es igual de importante que el verbal, como se observa en el fragmento que cita de Quintiliano

Las manos hablan; ¡qué variedad de expresiones!, instar, prometer, llamar, despedir, amenazar, suplicar, pintar el horror, el espanto, la alegría, el dolor, la duda, el convencimiento, el arrepentimiento, las medidas, la cantidad, los números y el tiempo, las manos bastan para todo. ¿No excitan, no prohíben, no suplican, no aprueban, no muestran la admiración y la vergüenza?, ¿no hacen las veces de pronombres y de adverbios para designar personas y lugares?, y finalmente, en medio de esa prodigiosa diversidad de idiomas que hablan tantos pueblos diversos, ¿no forman las manos una especie de lenguaje común a todos los hombres? (Quintiliano 11, 3, 85-87, citado aquí por Riva Palacio 1882, p. 231).

Como se observa, Riva Palacio habla sólo de los ademanes de las manos, la quironomía de Quintiliano; sin embargo, en el capítulo tercero del libro XI de *Instituciones Oratorias*, también se tratan todos los demás gestos que apoyan el significado de las palabras al momento del discurso, como los de la boca, las cejas y los ojos. Se puede suponer que esta preferencia se debe, sobre todo, a que los movimientos de las manos son más fácilmente reconocibles por la mayoría que los de alguna sección de la cara, y, por lo mismo, es más fácil que el lector identifique los errores –a manera de caricatura– que se señalan:

dice Quintiliano: “de qué defectos son susceptibles los movimientos de las manos... Yo he visto a un orador levantando las manos como para sostener la techumbre”. ¿Quién no conoce a Guillermo Prieto? “A otro, osando apenas separarla de su pecho”. Aquí el señor Bermúdez. “Alargando otro el brazo en toda su longitud”. Aquí entra Dublán. “Moviendo otro la mano como si tuviera un látigo”. No hay más que recordar al diputado Carvajal. Alguno afectando la postura de la estatua del Pacificador, “inclinada la cabeza sobre el hombro derecho, el brazo tendido a la altura de la oreja, la mano desplegada y el pulgar al aire”. Éste es un retrato de Justo Sierra. “Algunos oradores meciéndose constantemente de un lado a otro como Curión, el padre, de quien Julio preguntó: ¿Quién es ese hombre que habla desde un

buque?” Y parece que había visto al diputado Enríquez (Riva Palacio 1882, pp. 231-232).

Cabe comentar que las alusiones a Quintiliano no siguen estrictamente el orden en que aparecen en el capítulo 3 del libro XI de *Instituciones oratorias*, ni son transcritas literalmente. Esto es: Riva Palacio, como ya se mencionó, usa las recomendaciones del rétor romano sobre movimientos corporales que hermanan la oratoria con el teatro para enfatizar los defectos más obvios de sus compañeros de la Cámara. Además, cita en algunos casos de memoria, enfatizando, con ello, el carácter principalmente estético del discurso de los *Ceros*. Es decir, en este caso, el contenido parece subordinarse a la estructura y a la forma, sin dejar, por ello, de asestar algún que otro coscorrón a sus contrincantes políticos, como Sierra, o a sus amigos, como Mateos.

Después de esta divagación, Riva Palacio retoma la crítica a Mateos con otra frase de Quintiliano: “La mano izquierda nunca puede hacer sola un movimiento gracioso” – entendido, según otras traducciones, como buen ademán–. De acuerdo con esto, el escritor de *El Cerro de las Campanas* en cuanto empieza su discurso en la cámara de diputados deja de mover su mano derecha para usar sólo la izquierda. Quintiliano se refiere, de acuerdo con prejuicios de su época, a que el uso de la mano izquierda desvirtúa el significado de las palabras si no se integra a los movimientos de la derecha. Según entiendo, esto alude al equilibrio que debe mostrarse en los movimientos corporales siempre en apoyo al sentido de las palabras. El que Riva Palacio relacione este supuesto defecto retórico con Mateos, sin embargo, advierte sobre el objetivo a donde se dirigirá principalmente el ataque: la

inconsistencia de los discursos del segundo, quien padece de “un estrabismo intelectual, lo que, traducido en romance, querría decir que Mateos piensa bizco en la tribuna” (*ibid.*, p. 233).

Riva Palacio adjudica este “estrabismo intelectual” a la, ya mencionada, capacidad de Mateos de hablar de todo y, al parecer, desde todas las posturas:

Esta diversidad de objetos a que aplica su energía intelectual debe tener por consecuencia que profundice poco las cuestiones que desflora; pero Mateos no se para en pelillos: poeta, compone un poema a Jesucristo; orador, truena contra el catolicismo y llama al Papa la tenia del Vaticano; autor dramático, se echa por la calle de en medio, convertido en ave negra, transformándose repentinamente en ave blanca, como esas hermosuras de caoba que concurren al Zócalo ocultando la piel de Moctezuma bajo la espesa capa de polvo de arroz y algunas veces de harina flor (*ibid.*, pp. 233-234).

Esta volubilidad política de Mateos, como se mencionó más arriba, había sido expuesta desde la versión del Cero de *La República*. Aquí, sin embargo, la observación se ve matizada por una serie de ejemplos irónicos que imprimen humor al comentario y que, por lo tanto, suavizan la crítica. Para entonces, todos sabían que Cero era Riva Palacio y no necesitaba despistar a nadie atacando duramente a Mateos. Por ello, también llama la atención que se siga reparando en esta característica poco amable del escritor de *El Cerro de las Campanas*. Es probable que Riva Palacio le estuviera reclamando su oportunismo político (ver II.B.3.a.iv.), que se hizo más obvio cuando durante el Segundo Imperio aceptó un cargo público;⁶¹ tendencia que se evidenciaba, sobre todo, en su fragilidad ideológica.

⁶¹ De acuerdo con Díaz y de Ovando (1985, pp. xxvi-xxvii), al mismo tiempo que trabajó en una secretaría del Ayuntamiento de la Ciudad de México durante el Segundo

En apoyo a todas estas afirmaciones, se introduce el pastiche del estilo de Mateos que ya aparece en la versión original del Cero y que evidencia la mezcla caricaturesca que hace aquél en sus discursos:

Ciudadanos diputados:

Con las velas de mi bajel henchidas por el proceloso viento de la discusión, me arrojé entre las revueltas ondas de este debate, como las perdidas carabelas de Colón entre las nieblas del Atlántico.

El Estado de Hidalgo lanza su cañonazo de socorro, y por eso, antiguo soldado de la Reforma, quiero hacer fuerza de debate antes de que la sombra pavorosa del bonete de los hijos de Loyola se proyecte como un recuerdo de Torquemada y Pedro de Arbués sobre los campos del Estado que vio brillar el sol de Culpulalpam.

Los buitres que se ciernen sobre la Constitución huirán a ocultarse medrosos bajo los mármoles del Vaticano, al primer estallido del rifle del progreso que suena como precursor del gemido de la locomotora.

!Qué brille, ciudadanos diputados, la alta sabiduría de la Cámara, para apagar las antorchas sangrientas del fanatismo, arrancadas de la hoguera de Juan Huss y de Savonarola! (*ibid.*, p. 236).

Quizá lo más importante del Cero de Mateos para esta tesis es lo que sigue, pues con la frase “No me atrevo a decir que Juan Mateos no sabe lo que dice, cuando dice todas estas cosas, porque me expondría yo a que dijeran de mí que hablo como un loro [...] Y a propósito de loros” (*ibid.*, p. 236), Riva Palacio introduce dos cuentitos sobre pericos, casi a nivel de anécdota, que sirven como ejemplo, al igual que el pastiche, para apoyar sus

Imperio, Mateos era redactor de *El Marqués de Caravaca*. Fue debido a un artículo sobre Nicolás Romero que publicó en este periódico que se le hizo corte marcial y se le encarceló. Por ello, aunque no estén claros los motivos que tuvo para colaborar con el Imperio, muchos liberales, entre ellos Riva Palacio, pedían su perdón y su rehabilitación en 1867. Esto no excluye, sin embargo, que en cualquier momento pudiera reclamársele su adhesión primera a los franceses.

afirmaciones y suavizar la crítica. Todo este fragmento lo analizaré en siguiente capítulo en el apartado dedicado a “El buen ejemplo” (III.A.2.).

III. CUENTOS DEL GENERAL, VISIONES DE ESPAÑA Y MÉXICO Y SUS RELACIONES

Como he venido comentado, en la mayoría de los textos de *Cuentos del General* está presente la relación México y España, en la tendencia bicultural que presenta la entidad enunciativa en su desdoblamiento –narradores rivapalatinos hablando de América como de lo otro– o en la participación de algún indiano –casi siempre un hombre de mundo, económicamente pudiente y aceptado por la sociedad española–. Creo, por lo mismo, que el espacio-tiempo en el que se desenvuelven los personajes, ya sea alguna ciudad de la provincia de México o de España o, incluso, Madrid, permite hablar de una perspectiva particular sobre cada uno de los dos países a que se hace referencia. Este punto de vista sobre ambos países, aclaro, si bien está en la mayoría de los cuentos, no está en todos.

Como se observará en este capítulo, sin la intención de agotar el tema, decidí organizar el análisis de *Cuentos del general* a partir de ocho cuentos representativos de igual número de elementos que, a mi ver, explican los principales recursos de los que se vale Riva Palacio para construir sus cuentos. Con los primeros dos apartados, trato de enfatizar, por un lado, la intención de este autor decimonónico de participar en el diálogo que se dio entre América y Europa con motivo del IV Centenario del Descubrimiento y, por el otro, la concepción del género literario del cuento como elemento probatorio –*exemplum*–. Con los últimos seis apartados, busco señalar los elementos estéticos y temáticos que ayudaron a Riva Palacio a construir sus textos y a integrarlos como libro,

partiendo del énfasis en seis recursos específicos a partir del mismo número de cuentos: el autor implicado, la oralidad, la ironía, el pastiche, el espacio-tiempo y la ubicación del último cuento como cierre. Los textos en los que baso el análisis, y que ya mencioné en la introducción –“El nido de jilgueros”, “El buen ejemplo”, “La máquina de coser”, “La leyenda de un santo”, “La horma de su zapato”, “La bestia humana”, “El matrimonio desigual” y “La burra perdida”– son los que a mi parecer evidencian mejor cada uno de los ocho recursos revisados. Este trabajo de tesis es solamente una propuesta de lectura, que dialoga con las ya existentes, para otorgar más herramientas de análisis a los interesados en la literatura del XIX.

A. LA AFIRMACIÓN Y LA PRUEBA

1. “El nido de jilgueros” como prólogo: relación España y México

En “El nido de jilgueros”, primer texto del cuentario, se manejan dos espacio-tiempo, diametralmente contrarios, para incitar al contraste: el de la invasión francesa a España y el de la idílica vida de los lugareños de un pueblo del mismo país alejado de los hechos bélicos. Sin embargo, la alusión a este episodio de la historia española no es mera retórica nacionalista, sino un alegato a favor de la soberanía de las naciones basado en la empatía: España y México habían vivido una invasión de Francia con sólo cincuenta años de diferencia. Y si bien el lector podía trazar la relación entre los dos hechos históricos –sobre todo si conocía la nacionalidad y la historia personal de Riva Palacio–, existe, además, un

guiño del narrador, uno demasiado obvio para quien conociera la obra literaria del escritor de los *Ceros*: “España caminaba sangrando, con su bandera hecha jirones por la metralla de los franceses, por ese doloroso *via crucis* que debía terminar en el Tabor y no en el Calvario” (1896, p. 4). Como se observa, se alude a su novela *Calvario y Tabor* (1868),⁶² en la que Riva Palacio trata, precisamente, sobre la invasión francesa a México y la lucha de los liberales mexicanos contra el Segundo Imperio.

Con esta alusión a la similitud de la historia de ambos países, Riva Palacio intenta crear un lazo profundo entre las dos naciones. Este puente no es, sin embargo, acrítico a España e incumbe al ámbito político del siglo XIX, en específico a la política imperialista que varios países de Europa, entre ellos España, habían hecho suya. Por ello, es muy importante tener presente, al momento de interpretar *Cuentos del General*, que “El nido de jilgueros” era el primer texto con el que el lector decimonónico se encontraba al momento de hojear el libro y que podía funcionar, por ello, como una introducción, una que realzara,

⁶² *Calvario y Tabor. Novela histórica y de costumbres* es la primera novela publicada por Riva Palacio y la única en la que no se profundiza en el tema de la Inquisición. En ella se cuenta la historia de Jorge y Alejandra, su salida del pueblo, su participación en la Guerra contra el Segundo Imperio (1863-1867), su reconocimiento por sus verdaderas familias –nobles y ricas– y su enlace final. El tercero en discordia es el villano don Celso Valdespino, quien se encargará, como en la mayoría de las novelas de Riva Palacio, de poner obstáculos a la felicidad de la pareja. La estrategia de argumentación a favor del liberalismo, como he propuesto en otra parte, se establece a partir de la configuración negativa del espacio-tiempo: es imposible que los personajes principales sean felices durante el Segundo Imperio. A diferencia de *El Cerro de las Campanas* (1868), de Juan Antonio Mateos –primer novela histórica escrita en este periodo de auge del subgénero que aborda como tema principal la guerra referida–, *Calvario y Tabor* se centra en los estratos medios y bajos del ejército republicano –es decir, “en la alabanza al pueblo y sus héroes” (Quirarte 1997, p. 31)– y da mayor importancia al aspecto ficcional que al histórico.

sobre todo, la intención con la que se entrelazaban la mayoría de los textos del volumen. En este cuento sobresale la sutilidad con la que Riva Palacio planteará distintos temas políticos, sin desatender el carácter diplomático de sus obligaciones como Ministro Plenipotenciario de México en España y Portugal. Recuérdese que por estos años las relaciones entre España y México eran delicadas, debido a que la reina regenta María Cristina no perdonaba del todo a los mexicanos por haber fusilado a su primo Maximiliano.

Por todas estas razones es también entendible que Riva Palacio no hiciera referencia directa al conflicto de México con Francia sino sólo a través de la historia española y de un guiño a su obra literaria anterior. En resumen, esto se puede afirmar sin problemas si se tienen en cuenta, entonces, su participación en la Guerra contra el Segundo Imperio, su opinión –ya mencionada– de la misma en su novela *Calvario y Tabor* y su comentario al respecto en su relato *Cuentos de un loco*. En este último el narrador reclama a Isabel II de Borbón haber sido parte de la invasión contra México en 1862 y adjudica su mala suerte a una especie de karma.

Con esta insinuación a la relación histórica entre ambos países, Riva Palacio estaría estableciendo, además, una dinámica de diálogo desde sus cuentos y para sus planteamientos en los festejos del IV Centenario, así como participando en el mismo. De ahí que considere, como mencioné en el capítulo anterior (II.A.4.) que el destinatario directo de “Establecimiento y propagación del Cristianismo en la Nueva España” y de *Cuentos del General* sean España y los españoles, pues desde la temática –una alusión nada inocente, por parte de este escritor decimonónico– de la conferencia y de la mayoría de los

textos del cuentario parece tenderse un puente basado en la empatía, a lo largo del Atlántico, para continuar con el diálogo que se estaba dando entre América y Europa según el momento histórico.⁶³ Así, una similitud en la experiencia histórica, un trauma, se convierte en “El nido de jilgueros” en un recurso para equiparar México con España en dos sentidos, por el dolor que ambas naciones habían compartido –estrategia que busca la empatía entre situaciones, más que entre personajes, particularidad esta última más de las novelas de Riva Palacio– y porque, astutamente, las iguala históricamente –dos países, uno del Viejo Mundo y otro del Nuevo Mundo, habían vivido lo mismo, por lo que a México le tendría que ser reconocida si no la mayoría de edad, por lo menos el cumplimiento de cierto rito de iniciación basado en el sufrimiento de las mismas penas.

El cuento inicia con una arenga nacionalista que exalta el sufrimiento del territorio hispánico, “Eran días negros para España” (*ibid.*, p. 3), y su humillación ante la violación de los palacios de “Carlos V y Felipe II”. Este énfasis en los espacio-tiempo históricos, además de incitar al patriotismo –elemento secundario, desde esta perspectiva–, remite, como ya mencioné, a una idea fundamental en la obra rivapalatina, el de que el desprecio por la soberanía de otro país implica también un desprecio de su historia, de su ser, de su ideología y, por lo tanto, de lo otro: “Los carros de la invasión se guarecían a la sombra de

⁶³ Aquí quiero enfatizar nuevamente que aunque el destinatario principal de la conferencia y de la mayoría de los cuentos es el español, con el que convive Riva Palacio – Ministro de México en España– en este último tramo de su vida, debido a la temática que incumbe a Europa y a América, el discurso trasciende a ese primer interlocutor. Por esta razón, en un cuento como “La bestia humana” (III.B.4.) sugiero que la idea que se argumenta se refiere a México.

los palacios de Carlos V y Felipe II; y cruzaban por las carreteras tropas sombrías de soldados extranjeros” (*idem*).

Es muy llamativo, en este sentido, que el espacio-tiempo se configure mediante algunos elementos representativos de un estado militarizado: nubes de polvo de un ejército extranjero “que iba dominando por todas partes” (*ibid.*, p. 4), pero sobre todo que se enfatice el contrapeso a un ejército formal, “los guerrilleros [que contaban...] los días [...] por los combates y por los triunfos, por los sacrificios y las derrotas” (*idem*). Éste es un segundo guiño que señala otro punto de encuentro de ambas naciones: la guerrilla, forma que tuvieron de resistir españoles y mexicanos a un enemigo más poderoso. Carlos Fuentes señala al respecto que “Sin duda [los españoles] no sospechaban que este mismo nacionalismo, las mismas tácticas guerrilleras, el mismo grito de independencia, pronto les sería arrebatado por los insurgentes de la América española en su lucha contra el rey de España” (1998, p. 329) y que, entre 1862 y 1867, sería una de las principales estrategias de contraataque de los chinacos en la guerra contra los franceses. El mismo Riva Palacio dirigió algunos de estos ataques con excelentes resultados.

En el espacio-tiempo idílico del pueblo alejado de las ciudades invadidas, elemento a partir del que se genera el contraste que mencioné arriba, conviven “tranquilos” la tía Jacoba, con sus tres hijos –Juan, Antonio y Salvador–, con su nuera –viuda de un cuarto hijo– y sus tres nietos, “porque la abuela tenía lo suficiente para no necesitar del trabajo personal de las mujeres ni de los niños” (Riva Palacio 1896, p. 4). Sin embargo, existe una clara intención por crear un puente entre este espacio-tiempo y el de la invasión, y esto se

logra mediante lo que Luz Aurora Pimentel señala como seudofocalización; es decir, mediante una especie de proyección de la visión del mundo del narrador sobre los personajes:

La perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa. Su medio de transmisión puede ser, o bien el discurso narrativo, o bien la narración seudofocalizada en la que, a pesar de que la deixis de referencia sea en apariencia figural, el grado de restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico, etc., corresponde más bien a la perspectiva narratorial que a la figural; o bien el medio de transmisión puede ser el propio discurso de los personajes utilizado como portavoz de la perspectiva narratorial. En tales discursos las restricciones espaciotemporales, cognitivas, etc. coincidirán, punto por punto, con las del narrador (1998, p. 114).

Riva Palacio enfatiza esta relación entre la guerra y la paz –el espacio-tiempo de la invasión y el idílico, respectivamente– al señalar el interés que la tía Jacoba, al contrario de sus hijos, muestra por lo que está pasando en el resto del país, y que por la lejanía de los hechos bélicos no parece afectar directamente a ninguno de los personajes: “sabía leer, y leía y procuraba siempre adquirir noticias de los acontecimientos de la guerra y de la marcha que llevaban los negocios públicos [...] Y no por dejar de manifestarlo dejaba de estar profundamente triste; pero no quería turbar la tranquilidad de los que la rodeaban” (Riva Palacio 1896, p. 5). El encuentro con el objeto motivador del cambio de actitud de los que rodean a la tía Jacoba aparece entonces: un nido de jilgueros que sus nietos encuentran.

La historia principal, centrada en el espacio-tiempo idílico, un pueblo lejano de alguna provincia de España, se desarrolla a partir de que los niños encuentran este nido y se lo cuentan a su abuela, señalándole que los padres de las pequeñas aves los venían

siguiendo. Jacoba les dice que los pongan en una jaula para que puedan ser alimentados. A los quince días los hallan muertos. Como los niños acuden a ella llorando, Jacoba pide a uno de sus hijos, Juan, que les explique la causa del dilema; y éste, sin tener mucha idea de lo que había ocurrido, se inventa –como señalé en el primer capítulo (I.C.)– una historia: “Pus vosotros no sabéis que la madre les trae de comer hasta que crecen y que puedan escaparse; pero como que no pueden escaparse porque están en la jaula, aunque ya puedan volar; como ella ve que no pueden escaparse aunque puedan volar, les trae entre la comida un veneno que ella conoce para que se mueran, mejor que no se queden cautivos; y por eso” (*ibid.*, p. 9).⁶⁴

Los puntos que vale la pena señalar de este relato dentro del relato son, al menos, cuatro: 1) la humanización de las aves a partir de una historia construida con base en una combinación sin límites muy claros entre la tragedia y el melodrama –particularidad que revela la influencia de los géneros literarios en la forma en que cierto grupo social narrativiza la realidad y, por tanto, la entiende desde su yo–; 2) la capacidad para reducir a unas cuantas palabras lo que a la novela de folletín podía llevarle varias semanas –donde la síntesis también advierte sobre la asimilación profunda del género–; 3) la doble funcionalidad del *exemplum*, como revelador de una realidad al interior del cuento –receptores explícitos: nietos– y como prueba para el lector implícito; y 4) el derecho a la información y la indiferencia de ciertos grupos sociales a los problemas de carácter político.

⁶⁴ Nótese que mediante la repetición Riva Palacio simula la sintaxis en un discurso oral de un joven con poca educación escolarizada

Llama la atención, además, que la explicación dentro del universo narrado sea, a pesar de todo, verosímil y que permita a la tía Jacoba motivar a sus hijos a actuar en consecuencia. “Es verdad –dijo ella, mirando intencionalmente a sus tres hijos–; es verdad: esas madres prefieren ver muertos a sus hijos antes de verlos esclavos; y si todas la madres en España pensarán así, y si los hijos lo hubieran comprendido, hoy ya no estarían los franceses en nuestra tierra, o hubiera muchos cobardes de menos” (*idem*). Aplica aquí, nuevamente, el recurso narrativo de la seudofocalización, donde las palabras de la abuela funcionan como una especie de moraleja, en el sentido de guía interpretativa, que, de alguna manera, imitan la estrategia usada al final en la “Primera versión de El buen ejemplo”, donde tras la función probatoria de la narración viene una interpretación sesgada de la misma.⁶⁵

Lo atrayente de este tipo de sesgo en “El nido de jilgueros” es que permite a Riva Palacio, desde la figura autorizada de Jacoba, romper con las reglas disciplinares de cualquier discusión –que implica no atacar al adversario sino a sus ideas– y salirse de la lógica argumentativa verosímil del tema para agredir directamente a la persona, explícitamente a sus hijos e, implícitamente, a los lectores indiferentes a los avatares del país: “Los tres jóvenes bajaron los ojos con los rostros encendidos de vergüenza” (*idem*). Es así como se puede establecer que el relato de Juan se refiere a las responsabilidades

⁶⁵ Como se verá en el siguiente apartado (III.A.2.), Cero después de contar la anécdota de Perico termina cerrando con aquello de “Dios nos tenga en su mano, el día en que muchos de nuestro literatos abran escuela” (Riva Palacio 1882, p. 239). Y este final acota el sentido de la anécdota porque se establece en nexos entre el texto previo y afirmativo, y el cuento ejemplar, elementos que de otra manera se notarían fragmentados.

ciudadanas; pues sólo se es hombre o mujer, es decir, ciudadano o ciudadana, si se participa activamente en la suerte del país.

Esta estrategia retórica que busca sacar de quicio al adversario atacándolo en su persona no es nueva en Riva Palacio, como puede constatarse tanto en “Impresiones de viaje por el señor Ministro de Relaciones” (1874-1875) como en los dos *Ceros* dedicados a Gutiérrez Nájera (1882) comentados en el capítulo II de esta tesis. Lo novedoso en “El nido de jilgueros” son dos elementos: por un lado, la manera en que se logra romper esa regla, pues nadie le hubiera reclamado en España a la matriarca preocupada haberlo hecho por su país y sus hijos, y, por el otro, que el destinatario sea un amplio grupo de la población –los posibles lectores politizados o no y, por supuesto, los receptores analfabetas que escuchaban por lecturas o comentarios sus cuentos.

El patriotismo al que, sin duda, se alude y que incita a la participación en los negocios públicos estaría, sin embargo, en la lectura menos difícil de descodificar,⁶⁶ pues en una lectura profunda –en directa relación con su conferencia en el Ateneo de Madrid– se habla de la soberanía de las naciones y de si los países fuertes –como Francia lo era al momento de la invasión a España y a México– tienen el derecho de someter a los débiles: ¿la incorporación de la América Prehispánica a la civilización le daba el derecho a España de conquistarnos? Con este intento por enfatizar el reconocimiento de los derechos de los

⁶⁶ Para evitar privilegiar una u otra lectura y no propiciar prejuicios innecesarios, he decidido hablar de “lectura menos difícil de descodificar” en lugar de “lectura superficial”. Esto, pues creo que una lectura profunda no excluye a la superficial sino sólo la complementa. Así, mientras para algunos lectores “El nido de jilgueros” era la reivindicación del patriotismo español, para otros fue una alusión al respecto mutuo.

débiles –los otros–, Riva Palacio ataca no sólo los principios de legitimación de las posturas positivistas, sino también los principales argumentos de los historiadores que participaron en los distintos foros con motivo del IV Centenario del Descubrimiento, mismos que ignoraban o menospreciaban lo negativo de este hecho histórico o de la Conquista bajo la premisa de que todo se había hecho por un bien mayor.

La explicación de Juan, es decir su relato, funciona en el texto, entonces, como lo hacen los cuentos intercalados en las novelas –según propuesta de Anderson Imbert⁶⁷–, es decir, como elementos que duplican interiormente la obra literaria a la que pertenecen, creando la ilusión de cercanía con la realidad. Los personajes se convierten, así, en receptores. Creo, incluso, que el uso de este tipo de relatos al interior de otros va más allá, pues establecen una distancia, fácilmente controlable –de acuerdo con la visión del mundo de las entidades enunciatoras principales– entre el lector y los personajes, posibilitando al primero tomar una postura crítica o no sobre los segundos.⁶⁸

⁶⁷ Enrique Anderson Imbert dice que «en el caso de “El curioso impertinente”, en la primera parte de *Don Quijote*, duplican interiormente la obra y, con una ficción menor dentro de la ficción mayor, crean la ilusión de que esta última se acerca más a la vida real; tanto que nosotros, lectores, nos sentimos prójimos de Don Quijote, quien también está siguiendo la lectura de “El curioso impertinente”» (2006, p. 50).

⁶⁸ Es decir: a diferencia de la novela de folletín, donde la identificación entre el receptor y los personajes se alcanzaba por familiarización –poco a poco y semana tras semana–, los personajes de los cuentos eran, de entrada, nuevos para los lectores y, por lo tanto, se sentían lejanos. Riva Palacio consigue, sin embargo, atraer para Juan cierta simpatía del lector, al cederle la voz para que dé su explicación de la muerte de los jilgueros; relato que tiene mucho de inocencia y mucho de imaginación, pero que posibilita entender algunas de las principales razones de los hijos de Jacoba para no haber ingresado a las filas de las guerrillas defensoras de la soberanía, la lejanía espacial y cultural de los acontecimientos.

Por ello, después de que el lector reflexionaba brevemente sobre las actitudes de los personajes, podía llegar al final del cuento con una perspectiva favorable o no a ciertos comportamientos: “Poco tiempo después comenzó a hablar la gente de una nueva partida que hacía sin descanso la guerra al invasor. / Aquella partida la habían levantado los hijos de la tía Jacoba” (*ibid.*, p. 10). Es decir, después de entrar en contacto con la narración de Juan y con la interpretación de Jacoba, el final se acepta como una consecuencia verosímil, necesaria y loable. Así, como sucedía en la novela de folletín según Umberto Eco, se otorga el consuelo al lector,⁶⁹ dándole un final esperado y deseado, esperanza y deseos generados artificialmente por el propio texto. De esta forma, se logra incidir de manera contundente en las expectativas estéticas y, con suerte, en las éticas del lector.⁷⁰

En este sentido, el valor de “El nido de jilgueros” como una especie de prólogo, prefacio o introducción es muy importante, sobre todo si se toma literalmente lo que el

⁶⁹ Eco establece su teoría del consuelo acerca la novela de folletín a partir de una doble interpretación del término “catarsis” de Aristóteles: “En la primera de ellas, la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta [en la segunda...] la trama, al desenredar los nudos, se consuela y nos consuela. Todo acaba como se quería que acabara. D’Artagnan es nombrado, como corresponde, capitán de mosqueteros y, siempre como corresponde, muere Constanza Bonacieux, primero porque su muerte era necesaria para poner de manifiesto la maldad de *Milady* y hacernos así disfrutar con su castigo, y segundo porque ese amor, lo mismo que el de Rodolfo y Mimí, era imposible desde un principio y por definición” (1998, pp. 16-17).

⁷⁰ Es importante señalar que si al final se enfatiza que los hijos de Jacoba se habían integrado a las filas de los defensores de España en la Guerra contra Francia, es también porque se está considerando a los posibles lectores y la función propagandística que este texto cumple en ellos; razón por la cual no se quiere dejar lugar a dudas.

mismo Riva Palacio dice al respecto de los prólogos diez años antes (1882) de la primera fase de este periodo creativo: “¿Qué diré yo en los tiempos que corren, de un libro que no tenga prólogo y advertencia del editor?” (1882, p. 5).⁷¹ Vale comentar que la frase en su contexto original –el prólogo de los *Ceros*– es irónica, pues se burla de la tradición y de la costumbre de anteponer un prólogo adulador a toda obra literaria sea buena o mala.

En su introducción a *Umbrales*, al analizar el prólogo, Genette señala que más

que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados (2001, pp. 7-8).

Del multicitado fragmento anterior, quiero resaltar tres puntos que me parecen pertinentes al comentar sobre las particularidades de los prólogos, uno de los más importantes paratextos: 1) que desde ahí se controla la lectura, 2) que es una zona de transición y de transacción y 3) que es una estrategia de acción sobre el público. De esta manera, se evidencia que el prólogo funciona como un texto argumentativo a favor de una propuesta de lectura que intenta incidir en los distintos receptores. Es decir, como se

⁷¹ Sobresale en esta alusión, por supuesto, el juego con el referente cervantino, que está presente desde la primera línea del prólogo: “Caballero andante sin amores –decía D. Quijote– es árbol sin hojas y sin frutos, y cuerpo sin alma” (Riva Palacio 1882, p. 5).

mencionó más arriba, debido al paratexto factual alrededor de la edición y publicación de *Cuentos del General* –que refiere, por un lado, que el volumen vio la luz sin ser terminado en sentido estricto, debido a la enfermedad de Riva Palacio que lo alejó de la prensa y, por otro, que en un principio su autor cuidó la edición, y se puede suponer que una primera selección y la organización del material–, considero que la falta de un prólogo formal se subsana con el primer texto del cuentario, como en algunas antologías poéticas puede hacerlo el primer poema. De ahí que sea importante primero señalar, rápidamente, las características más importantes de los prólogos para después especificar cuáles y por qué comparte algunas “El nido de jilgueros”.

Según Emilio Velasco Bartolomé, un prólogo tiene cuatro características básicas: una espacial –precede a la obra–, otra temporal –se redacta después que la obra–, otra cuantitativa –es de menor extensión a la obra– y otra cualitativa –significativamente complementa al texto– (2005, pp. 51-52). Respecto de este último elemento, que es el que puede más fácilmente compartir el cuento que analizamos, Velasco Bartolomé es muy enfático en afirmar que no existe subordinación del prólogo a la obra ni viceversa, sino más bien una relación de necesidad significativa recíproca:

sólo desde la idea de carencia significativa de la obra tiene sentido la necesidad del prólogo que, de este modo, no invierte meramente la relación de subordinación significativa y existencial que le ligaba a la obra prologada, sino que exige que ambas direcciones se sostengan simultáneamente, pues aunque resulta de esta argumentación que en el prólogo reside la explicitación del significado de la obra, él mismo carece de realidad si no es en la proximidad de la obra que prologa (*ibid.*, p. 53).

Esto no quiere decir, sin embargo, que porque *Cuentos del General* no tenga prólogo no lo necesite, pues precisamente, como ya mencioné en el primer capítulo (I.D), que Toussaint haya tenido que aclarar, asumiendo un comentario de González Obregón, que Riva Palacio publicó su libro antes de morir y que si omitió algunos cuentos fue por la presión del tiempo y de su enfermedad, indican justo lo contrario. Sin embargo, esto tampoco implica que en el volumen no existan los elementos para justificar una lectura pertinente, sólo que la carencia de algunos de esos elementos, como la falta de prólogo, complican los intentos, como el de esta tesis, de encontrar los lazos que evidencien la integración del libro.⁷² Por supuesto, de las características del prólogo enumeradas arriba, “El nido de jilgueros” sólo cumple con la más importante: la de complementación recíproca con el resto de la obra. Además, se le puede poner otro reparo: que el cuento es parte de la obra literaria, lo que evitaría que fuera un paratexto en todo el sentido de la palabra. Sin embargo, mi propuesta de lectura se refiere sólo a que el cuento funciona como prólogo no a que sea uno. Esto quiere decir, simplemente, que “El nido de jilguero” es un cuento en todo el sentido de la palabra, pues textualmente no es un prólogo, pero a la vez que es

⁷² La idea de integración de colecciones de cuentos de la que parto se centra en la búsqueda de la posible intención del autor empírico desde el propio texto. Esto quiere decir, al menos, dos cosas: que privilegio los indicios textuales cuando los haya y que, en caso contrario, recorro a mis derechos como lector para construir el puente necesario. Soy consciente, sin embargo, que aunque se privilegie la intención del autor sobre las posibilidades del receptor, ambos enfoques (de autor o del lector) parten de una especie de negociación con el otro, y que el énfasis en cualquiera de los dos es más una decisión del intérprete que una exigencia de la colección.

posible asumirlo como tal y, por lo mismo, extender su propuesta, a manera de elemento integrador, hacia los demás textos del cuentario.

2. La función del *exemplum* en “El buen ejemplo”

Según comenté en el capítulo anterior (II.B.3.b.ii.), Riva Palacio introduce dos cuentos con función probatoria⁷³ al final⁷⁴ de la última versión del Cero de Mateos. El pie, como ya mencioné, lo da un comentario que el primero hace sobre el estilo oratorio del segundo, donde irónicamente después de negar que Mateos no sepa lo que dice, justifica su opinión bajo el argumento de que se expondría a que dijeran que él, Cero, hablaba como un loro. El

⁷³ Este carácter probatorio del *exemplum* respecto de una afirmación previa, que es parte de una estructura discursiva mayor –un sermón o una semblanza, como es el caso del Cero dedicado a Mateos–, se presenta al menos de dos maneras cuando se individualiza en cualquiera de los textos de *Cuentos del General*: 1) Mediante una afirmación del autor implicado o del narrador, en sentido literal o irónico, al inicio o durante el cuento. 2) Convirtiéndose en la afirmación misma al transformarse –como algunas de las narraciones que Riva Palacio publica entre 1867 y 1872–, según explica Graciela Cándano Fierro, en lo que respecta al *exemplum* medieval –pero que también creo aplicable en parte para el siglo xix–, en un "recurso didáctico [...] utilizado para mostrar las debilidades individuales o los males comunes de la sociedad, de tal manera que el público se inclinara por hacer el bien; así como para patentizar, cuando hubiere lugar y con refinada perspicacia, diversas creencias" (2000, p. 24).

⁷⁴ No creo que sea gratuita la colocación al final de la “Primera versión de El buen ejemplo”, pues, según observa Juan José Prat Ferrer, desde el primer uso sistemático de los *exempla* por los cristianos con Gregorio Magno (540-604), algunos de éstos se insertaron al final del discurso (2007, p. 4). Además, Ramón Manuel Pérez Martín señala que “En los discursos posteriores a las preceptivas humanistas, los fines de [la] conclusión o *peroratio*, como en la antigüedad, eran refrescar la memoria, [respecto] tanto [...] a la causa del discurso como [...] a las diferentes razones o inducciones traídas para probarla; además, la conclusión servía para influir en los afectos del auditorio con el fin de disponerlo a una persuasión final, pues ésta viene a ser ya la última oportunidad para hacerlo” (2008, p. 107).

primer cuento trata sobre un perico que ante su dueño y Cero rezaba el “Santo Dios, Santo Fuerte, Santo inmortal”, pero frente a los criados se portaba “más desvergonzado y más agresivo que una mujer borracha [y...] andaba siempre en campaña de palabras [...] diciendo tales infamias, que era cosa de taparse los oídos” (1882, p. 237). Con esta primera anécdota, se establece el contraste entre Mateos, quien parece no saber lo que dice, y un perico, que parece entender el significado de sus palabras (Díaz y de Ovando 1971, p. xxxvi). La función de este cuentito es, como con cualquier *exemplum*, comprobar una afirmación; sin embargo, no puede pasarse por alto que la ironía, desde la que se construye, además de causar risa, lleva a Riva Palacio más allá de la simple comprobación, pues el efecto irónico, al despojar al *exemplum* de su univocidad⁷⁵ característica, también genera cierta ambigüedad respecto de las intenciones del autor (VER III.B.3.).⁷⁶

Es decir, creo que Riva Palacio, sin despojar a la estructura del *exemplum* de su capacidad de comprobación, se enfoca sobre todo en el nivel estético para dotar a la anécdota, en lo posible, de alguna independencia. Esta autonomía se observa mejor en la segunda anécdota, pues es en ésta donde se presenta con mayor claridad la parodia del

⁷⁵ Cabe una aclaración: si bien, quizá, el tono irónico de los *Ceros* evita que las ideas propuestas en el texto sean ejemplo de univocidad, es sólo mediante el reconocimiento de la ironía que el lector puede entender el sentido profundo de las frases de Cero, así como la función de apoyo a las ideas sugeridas por las mismas, mediante las dos anécdotas sobre pericos. También es claro que sólo después de entender esa función es que se puede dar con la propuesta de sentido de los dos cuentitos, sentido que está determinado por la semblanza sobre Mateos y las ideas que se plantean sobre él y su vida pública.

⁷⁶ Otra función más práctica del primer cuento sobre pericos está en el nivel estructural y es la de servir de puente entre la crítica a Mateos y la “Primera versión de El buen ejemplo”, la ya mencionada segunda anécdota.

género ejemplar, que al enfatizarse en la versión definitiva de *Cuentos del General* le otorga su individualidad como texto. De haber permanecido totalmente fiel a la estructura del *exemplum*, la segunda anécdota jamás hubiera conseguido vivir separada del Cero, porque requeriría de la afirmación que intentaba comprobar.

La “Primera versión de El buen ejemplo” da principio con una cita de Herodoto, “Esto lo vi; esto me lo contaron, pero no lo creo” (Riva Palacio 1882, p. 237).⁷⁷ Como se observa, el carácter distributivo del pronombre demostrativo “esto” sugiere que se cree lo visto más no lo que alguien cuenta. El comentario funciona, entonces, como un recurso para establecer un pacto de verosimilitud entre el autor implicado y el lector.

A diferencia de la versión definitiva y con el fin de agilizar la anécdota y señalar rápidamente los puntos centrales y elementales para el desarrollo de la misma, aquí no se describen los ambientes en los que habitarán los dos personajes principales, don Lucas y el Perico. En el primer párrafo, después de las dos líneas que sirven de puente entre la semblanza y el cuento –la cita de Herodoto y la reafirmación de que el narrador no creyó lo que le contaron–, se presentan rápidamente los dos personajes, el primero, un maestro de escuela, el segundo, la mascota que desde su estaca intercambiaba palabras con los alumnos. En los tres párrafos siguientes se desarrolla la anécdota: la huida del perico a la sierra, el duelo y el olvido del loro después de un mes, así como la necesidad que tuvo don Lucas de viajar. La parte central está en el séptimo párrafo, cuando durante el viaje don

⁷⁷ En la versión de este cuento que se incluye en la edición de *Cuentos del General* de 1968, Díaz y de Ovando excluye la frase de Herodoto (1971, p. 89).

Lucas oye, creyendo alucinar, el silabeo de sus alumnos. No pasa mucho tiempo hasta que aparece una bandada de loros guiados desde atrás por el perico del profesor, quien al verlo le dice: “Don Lucas, ya tengo escuela” (*ibid.*, p. 239).

En el quinto párrafo se nota, sin embargo, un poco más de interés en disminuir la velocidad narrativa con el fin de atrasar un poco el desenlace y generar todo tipo de expectativas para sorprender mejor al final. Por ejemplo, se cede el diálogo a los discípulos del perico para que deletreen, “b, a, n, ban”, etc. Se habla de lo tedioso que debió de ser para los profesores de entonces oír entonar por enésima vez el sonsonete del silabeo e, incluso, se alude a que quizá don Lucas había tomado más mezcal del que debía —elemento, este último, que desaparece en la versión definitiva—. Llama la atención, sin embargo, que Riva Palacio no termine ahí, sino que agregue otro párrafo, que ya no pertenece al cuento, para integrar la anécdota como parte de la semblanza y resaltar su uso como *exemplum*: “Yo he tenido ganas de hacer de este cuento una fabulilla, y la moraleja, que por supuesto debe ser en verso, ha de decir: ‘Dios nos tenga de su mano, el día en que muchos de nuestros literatos abran escuela’” (*idem*). Es de suponer que, desde entonces, Riva Palacio captó el potencial del cuentito para respirar por sí solo y decidió, además, asumir el *exemplum* de manera irónica, con tendencia a la parodia. Tonalidad que permea la poética de *Cuentos del General* y que revela uno de los dos nexos integradores más importantes de todo el cuentario, la tendencia ejemplar.

La “Primera versión de El buen ejemplo” tiene al menos dos funciones básicas. Una primera explícita, que es divertir a los lectores, como lo sugiere Cero: “Yo me atrevo a

decir semejante cosa, porque he tenido oportunidad de hacer algunas observaciones, que si aquí no vienen al caso, no por eso dejarán de divertir a los lectores” (*ibid.*, p. 237). Y una segunda función implícita que respalda la afirmación de Riva Palacio ya aludida de que los pericos, al contrario de “los hombres ligeros para expresarse”, sí “conocen el peso y la significación de sus palabras” (*idem*). Esta última sólo es perceptible al comparar la visión propuesta sobre Mateos, en el cero, con la supuesta capacidad de los pericos para entender lo que dicen, en el cuento. Además, está el ya mencionado comentario final de Riva Palacio, donde señala que quiso hacer una “fabulilla” del cuento, el título que le pone a la última versión, “El buen ejemplo” –que resalta la ejemplaridad del texto–, y el cierre del cuento a manera de moraleja, donde se refiere de manera irónica el problema que sería si los oradores como Mateos comenzaran a tener seguidores.

En contraste, sin embargo, aparece el cierre del cuento en su versión definitiva, que dice, también de manera irónica: “Desde esa época los loros de aquella comarca, adelantándose a su siglo, han visto disiparse las sombras del obscurantismo y la ignorancia” (Riva Palacio 1896, p. 93). Y esto amplía, desde luego, el rango de la crítica, de Mateos a todo un sistema educativo, el de la educación memorística, centrada en la repetición; pues, como menciona el narrador también de la última versión, este método se usaba, en la época en que don Lucas daba clases, para enseñar las letras, las sílabas, la doctrina cristiana y las tablas de multiplicar:

En esa escuela, siguiendo tradicionales costumbres y uso general en aquellos tiempos, el estudio para los muchachos era una especie de orfeón, y en diferentes tonos, pero siempre con desesperante monotonía, en coro se estudiaban y en coro se

cantaban lo mismo las letras y las sílabas que la doctrina cristiana o la tabla de multiplicar (*ibid.*, p. 86).

Lo que daría como resultado, si nos quedáramos en esa lógica, que ni los alumnos pericos de la escuela de Perico ni los alumnos humanos de la escuela de don Lucas, sujetos a la enseñanza memorística, entendieron o supieron jamás lo que decían; justo como Juan Antonio Mateos. Es decir, al individualizarse el texto, la crítica se generaliza, y pasa de la figura de Mateos, quien ha desaparecido, a la figura del Estado, el encargado de velar por que el sistema educativo sea el adecuado. En este sentido, en el texto de *Cuentos del General* puede entenderse esta crítica como una afirmación que la narración, cumpliendo su función de *exemplum*, se encarga de comprobar.

Las protestas de veracidad –características señaladas en el segundo capítulo (II.B.1) como elemento del *exemplum*– se dan desde el inicio del cuento y a partir del juego propuesto por la ironía. Por ejemplo en la primera versión se lee: "Y así voy a referir una historia que de testigos veraces, aunque no les creí, supe en una de las poblaciones del Sur de la República" (Riva 1882, pp. 238-239). En tanto que en la versión definitiva se menciona:

Si yo afirmara que he visto lo que voy a referir, no faltaría, sin duda, persona que dijese que eso no era verdad; y tendría razón, que no lo vi, pero lo creo, porque me lo contó una señora anciana, refiriéndose a personas a quienes daba mucho crédito y que decía haberlo oído de quien llevaba amistad con un testigo fidedigno, y sobre tales bases de certidumbre bien puede darse fe a la siguiente narración (Riva Palacio 1896, p. 85).

Como se observa, en la primera versión parece resaltarse el aspecto ficcional del texto, para contrastarlo con la configuración de un Mateos parlanchín, incoherente y desorganizado; particularidades del personaje sugeridas en la semblanza, en la que al considerarse como una anécdota subordinada al texto principal, se asumen como reales o, por lo menos, aplicables al aludido. Aunque se pone en duda la veracidad de los informantes (VER II.B.2.), en la última versión el narrador respalda lo narrado, pues dice creer lo que le contaron; postura que evidencia dos diferencias respecto de la primera: 1) se agudiza la ironía, porque además de afirmarse y apoyarse la veracidad de la historia, se revela el largo y sinuoso camino que ha seguido la transmisión de la anécdota –contraste que genera la suficiente ambigüedad como para permitirle al lector la duda–. Y, 2) se obvia el carácter ficcional de la historia, porque ya no es necesario contrastar la anécdota del perico con la semblanza. Del primer punto, vale la pena mencionar que el narrador de la versión definitiva se aleja de la postura belicosa de Cero, por lo que no le es necesario diferenciarse, al menos de manera explícita, de los demás personajes para mostrar su superioridad.⁷⁸ En cuanto al segundo punto, se puede decir que a diferencia de la primera, la versión definitiva no depende de ningún otro texto y que ahora el cuento mismo contiene la afirmación a comprobar, incluso subordinándola a su estructura. Es decir, como ya mencioné, uno de los elementos característicos de algunos *exempla* y de los textos de *Cuentos del General* es la integración de la hipótesis en el mismo cuento.

⁷⁸ Cabe comentar que esta nueva actitud del narrador, donde dice creer lo que el informante le contó, lo hace más empático al lector. Particularidad que enfatiza, además, que el cuento se ha independizado del Cero.

Además, otro elemento importante que sobresale en el inicio del cuento es el ya mencionado carácter paródico. La aparente descalificación del informante en la protesta de veracidad lo revela. Digo aparente, porque esta parodización de los *exempla* no busca su descalificación, sino, más bien, es un intento por incorporar al siglo XIX una estructura argumentativa útil desde Quintiliano, renovándola, al hacerse patente que la visión o conciencia del mundo de la entidad enunciativa estaba muy por encima de la de cualquier contador de historias. Esto revela la relación del cuentario con otro de los elementos que genera su cohesión, y que tiene que ver con la sección “Cuentos del General” de la *LIEA*: el autor implicado, el general Riva Palacio, como se verá en el siguiente apartado.

Para terminar con el análisis de este cuento, baste comentar que con mi intención de insertar la “Primera versión de El buen ejemplo” en la tradición del *exemplum*, busco aportar elementos para la reconsideración de la función propagandística de *Cuentos del General*. Pues, como he venido sugiriendo, es perceptible cierto tipo de unidad en la función que cumple cada texto. Es decir, una de las maneras de sustentar la integración del libro es mediante su función, en lo que busca generar en el lector a partir de cada cuento, en esa especie de reflexión que lleva a Riva Palacio a revisar las diversas motivaciones que distintas sociedades o que sus individuos pudieron tener para actuar de determinada manera. Y “El buen ejemplo”, en ese sentido, es la primera materialización de ese pragmatismo, particularidad que influye la escritura de los cuentos que este autor decimonónico escribió entre 1892 y 1893.

B. LOS ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS

1. El autor implicado en “La máquina de coser”

En el prólogo a la edición de *Cuentos del General* de 1929, Manuel Toussaint, siguiendo a Luis González Obregón, asume dos posturas: 1) que el cuentario fue publicado antes de la muerte de Riva Palacio, ocurrida el 22 de noviembre de 1896 y 2) que, ante la presión para que el volumen saliera cuanto antes, éste fue lanzado incompleto, como lo probaría la falta de la palabra fin en la última página (1929, p. xv). A pesar de que la última parte del segundo argumento puede ser fácilmente descalificada porque supondría que todos los libros de cuentos de finales del XIX terminaban con “la palabra fin” –requisito que está muy lejos de cumplirse–, me interesa más llamar la atención sobre lo que implica que González Obregón y Toussaint hayan sentido la necesidad de detenerse a explicar que el cuentario no fue una obra póstuma. Creo que una de las razones para ello puede ser, entre otras cosas, que no existe, como señalé al principio de este capítulo (III.A.1.), un prólogo que valide la intención integradora que se percibe en el título. Aspectos, ambos, que si no se consideran dentro del espacio-tiempo de la enunciación podrían enviar señales contradictorias. Recuérdese, aunque no sea una prueba definitiva pero sí la revelación de una tendencia, que el libro *Los cerros: galería de contemporáneos* incluye un “Prólogo” y un “Adiós al lector” que acompañan las versiones definitivas de cada texto, ayudando, con ello, a que el lector tenga una visión más integral de la obra.

Además, tampoco debe olvidarse que Riva Palacio escribía de manera acumulativa, quizá debido a una costumbre adquirida en la escritura de sus novelas y, por lo mismo, muchas veces buscó la coherencia de sus escritos desde un momento posterior. Es decir, una de las ventajas que ofrece la novela de folletín al escritor es que las convenciones de su estructura permiten solucionar problemas previos, mediante la yuxtaposición, en capítulos posteriores al suceso: así el héroe pudo haber sobrevivido a la caída a un precipicio ocurrida en el capítulo diez, si en el capítulo doce, se descubre que otro personaje o él mismo habían colocado una red antes. Por ello, en las versiones definitivas de las dos semblanzas de *Los cerros*, analizadas en el capítulo II, se incluyen pasajes nuevos e incluso algunos cuentos, para, entre otras cosas, suavizar un poco la crítica. Creo, por tanto, que según esta tendencia de Riva Palacio a la acumulación y al trabajo posterior de resignificación,⁷⁹ se puede afirmar –siguiendo a Toussaint– que la edición de *Cuentos del General* quedó incompleta,⁸⁰ al no terminarse ni el trabajo de selección del material ni la cohesión de éste mediante el prólogo.

En la edición de *Cuentos del General* de 1968, que prologa Clementina Díaz y de Ovando, se incluyen varios textos que no aparecen en la edición de 1896 –e incluso dos de 1882– ni en la de 1958 [1952], de editor anónimo, ni en la de 1929. En la edición de 1997,

⁷⁹ Esto no quiere decir que Riva Palacio no partiera de un plan integrador sino sólo que, como Gabriela Mora señala y mencioné en el primer capítulo, una CI puede ser estructurada *a posteriori*.

⁸⁰ Con esta afirmación sólo sugiero que a pesar de que Riva Palacio no haya completado del todo el plan de construcción de su cuentario, un buen avance en la estructuración del mismo, perceptible en la selección y ordenación de los textos, le otorgan un buen nivel de integración, por lo menos, suficiente para hablar de unidad del volumen.

prologada por Héctor Perea y editada por José Ortiz Monasterio, además de los textos que agrega Díaz y de Ovando, que pertenecen al periodo 1892-1893, se incorpora un cuento de 1861, “Isabel”, que poco coincide con el estilo rivapalatino de la última década del XIX. Si bien, como se observa, en las ediciones de 1958 y 1997 se agregan textos que no pertenecen propiamente al periodo creativo de *Cuentos del General*, eso se hace porque se intenta ampliar la visión sobre lo que el General consideraba como cuento, así como sobre su evolución en el género.⁸¹ Sin embargo, creo que lo que se ha buscado, principalmente, es que el lector sea capaz de acercarse a una versión más acabada del cuentario, donde seguramente Riva Palacio hubiera incluido textos como “Amor correspondido”, “Consultar con la almohada”, “Los azotes”, “Un buen negocio” o “El hermano Cirilo”.

Otro elemento que da cuenta de que el volumen no está terminado del todo es la dificultad que ha representado para la crítica establecer un sistema taxonómico inclusivo y práctico, como es el caso de las clasificaciones señaladas en el primer capítulo y que confluyen en la propuesta de cuentos “humorísticos, históricos, anecdóticos, fantásticos y de animales” (Díaz y de Ovando 1971, p. xlvi). El problema de esta sugerencia radica en que varios cuentos coinciden con más de un grupo y que en conjunto resulta poco integrador, sin embargo, como quizá se observado, funciona como un buen punto de partida

⁸¹ Cabría comentar que de las cinco ediciones póstumas de *Cuentos del General* consultadas para este estudio –de editor anónimo (1958 [1952]), Clementina Díaz y de Ovando (1971 [1968]), José Ortiz Monasterio (1979), José Ortiz Monasterio y Héctor Perea (1997) y María Teresa Solórzano (1998)– sólo la primera y la de Teresa Solórzano incluyen las viñetas de la edición de 1896. Esta tendencia parece haber influido en el hecho de que no se haya realizado a la fecha ningún estudio de la relación de cada uno de los textos con sus ilustraciones, análisis que valdría la pena considerar para otro trabajo.

para discutir sobre los distintos textos que componen el cuentario y, por ello, lo utilizo a lo largo de este trabajo de tesis. Además, dejando de lado la clasificación, no puede pasarse por alto lo acertado del análisis elaborado por Díaz y de Ovando alrededor de esta propuesta, sobre todo en lo que puede aportar para entender cada uno de los textos.

Ya señalé en el primer capítulo algunos de los problemas que puede provocar una clasificación temática en volúmenes de cuentos con una integración restringida, fragmentaria o parcial –consideración, esta última, que me parece más apropiada para *Cuentos del General*– así como la conveniencia de asumir el conjunto de los veintiséis textos como un volumen en proceso de construcción. De ahí que, incluso, el cuentario podría funcionar como una especie de guía que marque las direcciones posibles de la acumulación, donde quizá tuvieran cabida la mayoría de los nueve cuentos que no fueron incluidos. Esto último, como se comprenderá, es más bien trabajo para un futuro ensayo que parta de un análisis filológico y no para esta tesis; sin embargo, creo que resulta útil tener la idea presente con el fin de entender mejor el cuentario en su conjunto.

En este sentido, y como también mencioné en el primer capítulo (I.C.), considero válido asumir la idea de autor implicado sugerida por Wayne Booth, a partir de las afirmaciones que hacen tres estudiosos del cuentario de Riva Palacio: 1) según Luis Leal, “Lo único que da unidad al volumen es la personalidad del autor: en todos ellos campea el humorismo y la ironía característicos de Riva Palacio” (1996, p. 332). 2) Gutiérrez Díaz-Bernardo dice que a finales del XIX en España: “no faltan autores que ya parten de un designio previo de conjunto, como Vicente Riva Palacio y sus *Cuentos del General* [...], o

Rafael Altamira y sus *Cuentos de Levante* (1893-1895 en la prensa, 1895 en volumen)” (2003, p.158). 3) Finalmente, Díaz y de Ovando señala que «El título [de *Cuentos del General*] era un eco de los salones madrileños en donde se le llamaba sencilla y cariñosamente: “el General”» (1971, p. xxix). Todos estos aspectos revelan no sólo la posibilidad de que Riva Palacio fuera consciente del intento de cohesión del que hablo, sino además de la fuerte relación existente, por lo menos desde el nombre del cuentario, el nombre de la sección en *LIEA* y la firma como “El general Riva Palacio”, entre lo extra y lo intraliterario.

Para intentar identificar algunos rasgos del autor implicado en *Cuentos del General* —elemento al que quiero dedicar este apartado—, vale citar la auto descripción de Riva Palacio, donde niega ser él mismo, en el Cero publicado el 28 de enero de 1882 en *La República*: “general, abogado, poeta, novelista, dramaturgo, historiador, astrólogo, hidrógrafo, cartógrafo, ex ministro, ex candidato para la presidencia de la Suprema Corte de Justicia” (1996, p. 394). El orden es, sin duda, significativo, pues antepone a la historia, su profesión como novelista, y a ésta su profesión como poeta, pero a todas la de general. Hecho que, creo, sugiere que desde diez años antes de iniciar con su periodo creativo de *Cuentos del General*, Riva Palacio consideraba, aunque fuera sólo por anteponerlo en un listado, como la cumbre y, quizá, la más importante de sus funciones, la de general, rango al que se hizo merecedor en la lucha contra el Segundo Imperio y que, según propongo en este trabajo de tesis, determina las características que configuran el autor implicado en su cuentario.

Por ello, aunque la presencia de la entidad autoral en este libro tiene más que ver con una variación tonal que con una serie de rasgos característicos del autor empírico, es importante tener presentes las implicaciones que tiene un personaje como el general Cáceres de “La máquina de coser” –cuento que relaciona la pérdida de la herramienta de trabajo con la prostitución del personaje femenino y que más abajo se analizará– para la comprensión de este recurso en el resto del cuentario, porque sirve de puente entre el estilo y la visión que parece tener sobre sí mismo el autor –es decir, sobre la configuración de su alter-ego o autor implicado .

Cabe mencionar que los rasgos que se pueden atribuir a este último nunca son presentados de manera burda, destreza que habla bien de Riva Palacio como escritor, pues como Booth señala (1974, p. 81), cuanto más débil sea la estructura del relato, más fácil será identificar al autor implicado con el autor empírico. He localizado el tono del primero en varios niveles: en el comentario metaficcional, en la, ya comentada, descalificación de los informantes –dentro de la protesta de veracidad del *exemplum*–, en juicios emitidos entre frases del narrador, en sentencias universalistas, en epílogos morales tipo moraleja, en el discurso directo de personajes y en la configuración del espacio-tiempo como reflejo de los personajes.

“La máquina de coser” inicia con la presentación de dos personajes al borde de la miseria, Marta y su madre, doña Juana, quienes tratan de sobrevivir trabajando de costureras. Desde la oración inicial, el narrador es contundente y poco optimista: “Todo se había empeñado o vendido”, como consecuencia de que ese trabajo era poco productivo

económicamente. De ahí que el futuro era obvio para los personajes, cuando a falta de algo para empeñar tuvieron que deshacerse de la máquina de coser: “Pan y habitación para un mes. ¿Y luego[?]”. Meses después de la venta, el general Cáceres, a petición de su hermana, quien quería regalar una máquina de coser a “una chica muy trabajadora de Segovia”, se encuentra con la máquina de Marta y decide regresársela. Sin embargo, según la misma Marta, que ahora se hace llamar Celeste y es la querida de un Marqués, ya era “tarde, muy tarde, por desgracia”. Ella misma, además, cuando rechaza el regalo del general, elabora la afirmación que el cuento, con su función de *exemplum*, trata de demostrar: “Que se la regalen a esa muchacha honrada; que se la regalen, que muchas veces la falta de una máquina de coser precipita a una joven en el camino del vicio”. Lo más llamativo del comentario de Marta, además de su conciencia sobre el hecho, es que el uso del verbo precipitar, en este contexto, implica cierto determinismo. Lo que alude a que en las condiciones económicas del momento era imposible o, por lo menos, poco probable otro resultado, sin la ayuda de la clase pudiente; ayuda que, como se explica en el cuento –quizá irónicamente–, tampoco era infalible, sobre todo si el pobre la necesitaba durante las vacaciones de sus protectores.

Este texto es uno de los cuentos donde se ven mejor algunas de las características sobresalientes del autor implicado, rasgos dependientes, como ya mencioné, de la actividad militar del general Cáceres, personaje muy importante para entender el texto; me refiero, en específico, a su paternalismo, su voluntariedad, su simpático cinismo, su tendencia a exigir resultados a sus subordinados, su gusto por las mujeres –particularidad que, como se ha

señalado está presente incluso en el autor empírico— y, por supuesto y a pesar de todo, a su gran corazón. Este último elemento matiza, de alguna manera, lo negativo que puedan tener los primeros cuatro. Si bien hay cierto tipo de intransigencia en sus acciones, que no por ocultarse tras supuestas buenas intenciones deja de serlo, la acción positiva justifica ese actuar en el universo del cuento —característica que posiblemente haya sido bien vista en la época y que, creo, íntimamente relacionada con la función de *exemplum* y el tono de la entidad enunciadora de cada uno de los textos del cuentario.

Los rasgos que configuran a Cáceres son reforzados a partir de otros dos personajes al servicio del general, Zapata, el camarista, y Pedrosa, el mayordomo: “los dos sabían que el General tenía el genio más dulce de la tierra con tal de que no le contradijeran y le sirviesen al pensamiento” (Riva Palacio 1896, p. 49). Y: “Pedrosa, que ya sabía que cuando el General inventaba algo lo había de llevar adelante, se apresuró a decir” (*ibid.*, p. 51). Tres son los elementos que sobresalen en ambas citas: 1) al general no le gustaba o no aceptaba que le llevaran la contra, 2) le gustaba ser obedecido al tiempo que daba las órdenes y 3) la, ya comentada, testarudez o voluntariedad —que yo relaciono con cierto tipo de tendencia paternalista.

Llama la atención, por ejemplo, que tanto Zapata como Pedrosa actúen en función de lo que el general quiere —más allá que dentro del universo del cuento sean sus sirvientes—, como si éste fuera una entidad enunciadora que guiara sus pensamientos y acciones a partir de un objetivo específico —servir al pensamiento o lo que es lo mismo, reaccionar simultáneamente a las órdenes de Cáceres—. Este proceder del personaje de Cáceres, según

propongo, responde a una visión del mundo paternalista y en directa relación con la tendencia propagandística del cuento ejemplar escrito para ser leído en los periódicos. Este conjunto de rasgos atribuidos al general se observa también en el nivel estilístico; por ejemplo, en la interrupción –innecesaria y en tono distinto– del discurso en un pastiche de crónica periodística,⁸² donde los rasgos de Marta y de su madre son descritos mediante el uso del copretérito “contaba” o “decía” y los aparentes comentarios de otros personajes de la vecindad, don Bruno, Mariano y Pepita –como si hubieran sido entrevistados–, a la entidad enunciativa:

Don Bruno, que tocaba el piano en un café y volvía a casa a las dos de la mañana, al pasar por la puerta de la guardilla de Marta veía siempre la luz y oía el ruido de la máquina; lo mismo contaba Mariano, que era acomodador del teatro de Apolo; y Pepita la lavandera *una moza por cierto guapísima*, decía que en verano, cuando el sol bañaba su cuarto y el calor era insoportable a mediodía se levantaba a las tres a planchar, para aprovechar el fresco de la mañana y siempre sentía que sus vecinas estaban cosiendo (*Ibid.*, pp. 46-47; las cursivas son mías).

Como se observa, el comentario “una moza por cierto guapísima” puede ser extraído del párrafo sin afectar el significado del mismo y concuerda con la personalidad de Cáceres: “Pero, mi General –dijo uno de los convidados–, ¿querrá usted hacernos creer que nunca ha tenido que ver con una modista? / –Sí que he tenido, y con varias; pero doy a

⁸² De acuerdo con Claudia López Pedroza, a finales del siglo XIX “los escritores tuvieron que adaptarse a las exigencias de la prensa [así como...] habituarse a trabajar cotidianamente y en la urgencia, aceptar un salario poco elevado y que su actividad fuera vista como un producto más en el mercado, y conformarse a la exigencia de informar y de asumir la información como un objeto privilegiado de su reflexión [Ante ello, sin embargo, la...] crónica de la época, como trabajo de (re)escritura, se convirtió en una forma periodística y paralelamente literaria de la cual los escritores se valieron (con la estilización del discurso) para diferenciarse de los *reporters*” (2011, p. 41).

ustedes mi palabra de honor, como militar, que si han tenido máquina de coser, era el aparato que menos funcionaba durante mi visita” (*ibid.*, p. 50). Precisamente en esta correlación entre el narrador, el personaje del general Cáceres y el autor empírico, considero relevante este cuento como complemento para establecer algunos rasgos del autor implicado. Pues un personaje como este general, a diferencia de cualquier entidad enunciativa, es configurado de manera más explícita con los rasgos de un militar de alto rango –paradigma de rasgos, según Chatman (I.C.)– y, por lo tanto, respalda en este caso afirmaciones sobre las características antes mencionadas del alter-ego del autor real configurado, según sugiero, como el general que narra las historias.

Cabe insertar aquí un comentario de Manuel Gutiérrez Nájera sobre las costureras – a las que se refiere en la cita anterior el invitado del general y sobre las que trata el cuento–, que, creo, apoya la idea de que Riva Palacio intentaba entender el fenómeno, más que enfatizarlo; pues, según lo expresado por el primero, las mujeres dedicadas a la profesión de Marta no tenían muy buena fama. Transcribo la cita que también alude al tema del plagio y, al parecer, a Demetrio Salazar (ver II.B.3.a.i.), quien, a su vez, acusó a Gutiérrez Nájera de robo literario:

Ha pocos días volvió a suscitarse esta cuestión del plagio, a propósito de la *Polonesa crema*. Hay quien asegura haberla visto en Madrid con el nombre del *Vestido azul* [...] Todos los periodistas que acaban de soltar las faldas de su mamá y huelen todavía a pupitre de colegio, son muy celosos e iracundos siempre que se trata de estos robos literarios. Son de esos pobres inocentes que están creyendo todavía en la probidad de los hombres de letras y en el amor desinteresado de las costureras (1995, p. 70).

En este sentido, “La máquina de coser” podría constituir, en su función de *exemplum*, una justificación económica a la fama que tenían las que practicaban la profesión, pues, como se señala desde el inicio, lo poco productivo del trabajo llevaba a las que lo practicaban a tomar caminos condenados por la moral burguesa del XIX para no morir de hambre, como volverse la querida de un rico. Otro elemento que permite conectar al general Cáceres con el autor implicado es la opinión que tiene sobre el empeño:

–Está bien cuidada –dijo el General–; se conoce que trabajaba la mujer que la mandó empeñar... ¡pobre mujer! Quizá le costó un sacrificio desprenderse de este mueble, obligada por la necesidad.

–O quizá le sopló la fortuna y no quiso trabajar más –replicó uno de los comensales.

–Doctor –dijo el General–, nadie empeña cuando sopla la fortuna. Algo daría yo por saber de quién era esta máquina (Riva Palacio 1896, p.51).

Esta misma opinión sobre el hecho de empeñar será asumida por el autor implicado en el cuento “En una casa de empeños”, al calificar a los que empeñan como los “perseguidos de la suerte”. De manera simbólica, la intención del general Cáceres de ayudar a Marta-Celeste⁸³ –personaje dual que se identifica con el principio y el final del cuento, tanto en el aspecto ético como en el estético–, regresándole su máquina, es posible

⁸³ No sería extraño que Riva Palacio estuviera aludiendo –un poco irónicamente, por supuesto–, por un lado, en Marta a la hermana de San Lázaro, Santa Marta, “invocada como protectora especial de cosas urgentes y difíciles” y patrona de los imposibles y hasta de los pintores –como lo fue Riva Palacio–; y, por el otro, en Celeste al destino trágico de las prostitutas, quienes, según la idea literaria que se tiene de ellas (*Naná* o *Santa*), su grado de mayor esplendor es sólo comparable con su estrepitosa caída al final. De alguna manera, la visión que tiene Marta, cuando se da cuenta que no les queda nada, hace referencia a la caída, mientras que la situación en la que la encuentra cuando recibe a Pedroza, refiere el esplendor previo.

relacionarla con la intención ejemplificante de todo el cuentario. El paternalismo, lo voluntarioso, lo exigente con sus subordinados, lo mujeriego y su gran corazón, ya mencionados, se evidencian aquí como rasgos que deben sumarse al humorismo y a la ironía, que algunos críticos sugieren como característicos del autor implicado.

Como se observa, el universo narrado parece moverse alrededor del general. Incluso, estructuralmente, lo único que une el inicio con el final es la presencia de Cáceres y su intención de devolver la máquina de coser a su antigua dueña. Lo más llamativo, sin embargo, es la relación que guarda este personaje dual femenino con los espacios en los que se desenvuelve, una relación que confirma la reciprocidad, es decir la correspondencia especular entre ambos elementos del relato. Por ejemplo, cuando todavía se tenía la máquina, “el arma de combate [...] la tabla de naufragio” (*ibid.*, pp. 45-46) que producía “el movimiento perpetuo, porque a ninguna hora dejaba de oírse [su...] zumbido monótono” (*ibid.*, p. 46), el espacio se describía como cercano al vacío: “de todo se habían desprendido; nada les quedaba que empeñar; pero la máquina, limpia, brillante, adornaba aquel cuarto, para ellas el más lujoso de los ajuares [porque tras la muerte del padre...] cada semana había que vender algún mueble, alguna prenda de ropa” (*ibid.*, p. 46).

La presencia de la máquina suple, incluso, la figura paternal que evita la llegada del vacío, y, por lo tanto, en algo mitiga la pérdida del proveedor. La estrechez, sin embargo, del rol femenino establecido restringe sus medios de subsistencia, y los limita con todo el peso de su determinismo; pues a pesar del trabajo invertido, ambas mujeres son incapaces de sobrevivir sin el apoyo masculino. Por ello, al momento de empeñar la máquina, Marta

mira “el polvo en el piso, dibujando la base de la pequeña cómoda, y le pareció como si se hubiera quedado huérfana en ese momento” (*ibid.*, p. 48). Sólo entonces, Marta toma conciencia de su desenlace y en una especie de prolepsis para el lector –quien ya podía vislumbrar algo, sobre todo por la fama de la profesión– se adelanta el final: “Todo lo por venir apareció ante sus ojos” (*idem*). La descripción del siguiente espacio que habita Marta es totalmente contrastante con el anterior, así como el nombre del personaje, que ha cambiado a Celeste. La agnición –falsa, de acuerdo con la terminología de Umberto Eco, pues nos encontramos con un personaje que ya conocíamos (Eco 1998, p. 32)–, sin embargo, se da hasta la llegada de la máquina cuando el personaje denominado Celeste dice: “¡Madre, nuestra máquina!” (Riva Palacio 1896, p. 55):

En un alegre piso primero de la calle del Barquillo había habido un almuerzo animadísimo: era la casa de Celeste, que era el nombre de guerra de la hermosa propietaria de aquel nido de amores. Dos o tres amigas suyas estaban allí, y con ellas otros tantos amigos del joven Marqués que cubría los gastos de aquella casa.

La sobremesa se había prolongado; sonaban carcajadas y ruido de copas, y la madre de Celeste entraba y salía disponiéndolo todo; que aunque nunca había tenido grandeza, había servido en casas en donde la grandeza era el estado normal (*ibid.*, pp. 52-53).

Se observa cómo la atmósfera ha sufrido un cambio radical: al zumbido monótono siguen las carcajadas, al vacío, la presencia de los comensales que llenan el lugar, a la angustia, la alegría de las copas, a la desesperación, la asunción de lo inevitable. El general Cáceres parece penetrar con el pretexto de la máquina de coser hasta lo más profundo de sus personajes femeninos, accediendo por el espacio-tiempo que los evidencia en su reflejo, para hacerles recordar un pasado que añoran porque lo han perdido y porque también

fueron parte de esa sociedad que las rechaza y de la que todavía mantienen algunas ideas. Esta visión del mundo, sin embargo, otorga a Marta-Celeste y a su madre un fuerte sentido de dignidad y las hace más empáticas al posible lector. El intento del general de devolver la máquina de coser a su dueña se vuelve entonces una especie de lección paternal que busca indirectamente mostrar el mal comportamiento, pero que a la vez no quiere lastimar demasiado. A pesar de ello, la conciencia parece sólo posible en este hiato generado por la máquina y por la intromisión del general. Y, posiblemente, el lector se imaginaba que cuando saliera la máquina volverían todos al “almuerzo animadísimo” a las “carcajadas y [al] ruido de copas”. No intentaré forzar el significado del texto para demostrar el nexo temático con los demás cuentos –que, sin embargo, lo tiene porque se habla de Madrid y a la vez de una problemática universal–, pues la integración, como se observa, de este texto con los otros se logra, principalmente, a partir de la figura del General –el autor implicado– que se ha materializado esta vez en el personaje de Cáceres.

2. La oralidad, una construcción de oídas y el doble lector en “La leyenda de un santo”

Uno de los textos del cuentario que más llama la atención, sobre todo porque es de los pocos que manejan, como elemento metaficcional y desde las primeras líneas, una teoría sobre la oralidad y su relación con las tradiciones, al estilo de Ricardo Palma, es “La leyenda de un santo”, publicado originalmente el 30 de marzo de 1893 en *LIEA*. En el cuento se narra la historia del protomártir Felipe de Jesús, quien, después de llevar en la

Nueva España una vida que “debía terminar, si no en la horca, cuando menos en un presidio” (*ibid.*, p. 100), es enviado a Manila por su padre. Mucho tiempo después, el día que Felipe, ya franciscano, sufre el martirio en Nagasaki, una higuera, traída de Tierra Santa y que había estado seca desde siempre en el patio de la casa familiar, florece. Por lo que a Felipe se le beatifica y su madre marcha, junto al virrey, en la procesión que se le celebró en la Nueva España.

Desde el inicio se da entrada a la discusión; por ejemplo en el primer párrafo, como sucede en “La bestia humana” (III.B.4.), se emula, mediante el pastiche –entendido como imitación de estilos (Genette 1989, p. 120)–, el modo lógico científico característico de los positivistas, quienes, como sugiere Riva Palacio, transfieren las explicaciones de los fenómenos naturales a las ciencias sociales:

Lo que es en algunos cuerpos la propiedad de reflejar la luz, y en otros la de repercutir el sonido, es en la humanidad la tendencia de las generaciones para repetir a las posteriores lo que oyeron de sus antepasados, no valiéndose del libro ni de la escritura, sino del recuerdo y de la palabra. Viven así las tradiciones, y tienen por eso frescura que encanta e interés que subyuga; y estudiadas luego a la luz de la historia, se empañan con el polvo de los archivos, se amaneran con el buen decir de los literatos y pierden su hechizo bajo el peso de los reflexivos estudios de los eruditos (1896, pp. 97-98).

Aquí, el uso irónico del recurso del pastiche puede entenderse como una especie de sátira paródica, pues, según terminología de Hutcheon, aunque el objetivo es exterior al texto –por ello es sátira–, se alude a un texto previo, el discurso positivista –por lo que también es parodia–. En el segundo párrafo de “La leyenda de un santo” se establece la técnica de recuperación de información que se usará –el recuerdo– a la vez que parece

descalificarse a los informantes: “Hace muchos años –tantos ya, que aún era yo niño– me contaban la historia del protomártir Felipe de Jesús; y evocando sus recuerdos, y sin recurrir a documentos históricos, voy a contarla como la oía con infantil atención de la boca de aquellas viejas, *a las que la ignorancia daba la voz de la inocencia*, llenas de fe y creyendo como una verdad incontrovertible todo lo que me referían” (*ibid.*, p. 98; las cursivas son mías). Como se observa, el principal problema que se plantea al hablar de oralidad en este cuento es el aparente desprecio que muestra el autor implicado por los que cuentan originalmente la historia, como vimos sucede en “El buen ejemplo” –el fenómeno también se da en “La horma de su zapato” y en “Las honras de Carlos v”.⁸⁴

Esta supuesta descalificación del informante y de la transmisión de la historia que cuenta nos presenta un problema como lectores, pues es difícil saber cómo interpretar el cuento; si se requiere que suspendamos o reforcemos nuestra incredulidad, antes de empezar o si, simplemente, nos incita a concientizar el elemento, como un recurso retórico

⁸⁴ En “La horma de su zapato” se lee: “Con sólo que hubiera tenido talento, instrucción. Dinero, buenos padrinos y un poco de audacia, habría hecho un gran papel en la sociedad el amigo que me refirió lo que voy a contar” (Riva Palacio 1896, p. 13). En “Las honras de Carlos v” sucede algo parecido pero de manera menos obvia; por ejemplo, cuando se narran las hazañas sobrenaturales que se le atribuían al personaje principal, fray Jacobo Daciano, y como queriendo distanciarse de esos dichos, se comenta, “y contábase de él entre los indios cosas que le hacían aparecer como un hombre casi sobrenatural” (*ibid.*, p. 62) o “y en las noches, según contaban éstos [los indios], cuando la luna caminaba luminosa [...] Fr. Jacobo, arrodillado, oraba con los ojos vueltos al cielo, y algunas veces le veían desprenderse de la tierra y quedar como suspendido en el aire” (*ibid.*, p. 63). El narrador no conforme agrega: “Esto podría ponerse en duda, pero lo cierto es que” (*idem.*). Esta separación tajante entre lo que se considera posible e imposible descalifica automáticamente los dichos de los indígenas, los que hacen, en este caso, el papel de informantes.

característico de determinado discurso, mediante la parodia. Es decir, no es tan fácil saber si la entidad enunciativa incita al sentido literal o al irónico, ambigüedad muy temida por Wayne Booth, como se verá en el siguiente apartado y que alude muchas veces al valor polisemántico, quizá simbólico, de un texto.

Rafael Olea Franco señala en “Luis González Obregón frente a la Colonia” (1994), que la tendencia historicista de este último escritor es positivista. Según se expone en el artículo, en el prólogo de *México viejo*, González Obregón considera las tradiciones como incitadoras de la imaginación del pueblo, transmitidas de padres a hijos y poseedoras de una elocuencia natural porque emergen desde el calor del hogar. Si se comparan estas opiniones con el primer párrafo de “La leyenda de un santo”, parece que Riva Palacio repitiera las ideas, la paramnesia en la escritura. Sin embargo, a estas afirmaciones de González Obregón, que enfatizan el aspecto literario, se contraponen uno de sus objetivos: la corrección de las “falsedades” que esas mismas tradiciones se habían encargado de difundir. De ahí que termine considerándose como negativo el carácter artístico con el que se compusieron.

Incluso si se presta atención a las constantes interrupciones de la narración en algunos de los textos de *México viejo*, se alcanza a ver la misma actitud un poco pedante que quizá percibió Riva Palacio al leerlos: “Mas sin entrar en otra clase de consideraciones a este respecto, vamos ahora a ocuparnos en rectificar algunos errores muy crasos que con motivo de esa pretendida traslación [de los restos de Cortés] se han impreso, ahora y años

antes” (González Obregón 1945, p. 108) o “Como se ve, ni con la intención aviesa de engañar a sabiendas, podían haberse estampado tantos embustes” (*ibid.*, p. 110) o

Toda esta serie de falsedades quedarán desvanecidas, lo mismo que otras que han publicado los periódicos madrileños con la relación que vamos a hacer en el presente estudio; pero antes conviene rectificar someramente un error en que incurrió hace mucho tiempo, no un autor adocenado, sino una verdadera autoridad en materias históricas [Pedro Sáinz de Barranda], compatriota por añadidura, del famoso conquistador de México (*idem*).

De esta manera, como Olea Franco comenta, aunque González Obregón reconocía el valor de lo literario, siempre lo subordinó a lo histórico, basándose, sobre todo, en un absoluto –que aunque los positivistas renegaban de ellos, como se ha visto, tenían muchos–, el método adecuado para llegar a la verdad. Esto es entendible, pues a pesar de la convivencia del discurso histórico y del literario, “la contradicción inherente al uso de dos códigos discursivos se resuelve con la preeminencia del histórico; así, en algunos de los escritos hay, de hecho, una consciente e intencionada restricción o hasta el malogro de lo «literario»” (1994, p. 472), pues sobre todo predomina la aspiración a “la verdad, a decir la sin temer a las censuras de los sectarios, ni las de tal o cual partido” (González Obregón 1980, p. xv). De este modo, alcanzar la verdad se vuelve sólo un problema de metodología y el documento, el principal recurso. No es extraño, por lo mismo, que el único texto que González Obregón cite de Riva Palacio al hablar de la Inquisición sea *México a través de los siglos* –un texto de historiador, “inevitablemente síntesis [de la historia de México, hecha por...] el Partido Liberal” (Ortiz Monasterio 2005, p. 357).

Lo que para Riva Palacio era el argumento principal, entonces, para González Obregón es una mera curiosidad, algo para animar a la sonrisa y en ocasiones a la burla. Sin duda, el libro de este último –perteneciente “al subgénero de la ‘tradición’ difundido en Hispanoamérica por Ricardo Palma” (González Obregón 1980, p. 473)– guarda mayor semejanza con los textos de *El libro rojo* (1869), de Riva Palacio y de Manuel Payno, que con los textos de tema colonial de *Cuentos del General*. Vale comentar que, según Ortiz Monasterio, *El libro rojo* es “un híbrido que no atina uno [a saber] si debe colocarse en el terreno de la historiografía o en el más fictivo de la literatura” (Ortiz Monasterio 2005, p. 350) y Ricardo Palma dice que es “del mismo carácter de mis tradiciones” (citado por Díaz y de Ovando 1971, p. xxxvii).

En otras palabras, asumiendo por un momento la forma en que González Obregón concibe la historiografía, la verdad es alcanzable si se manejan adecuadamente las fuentes. Hay en el mismo texto de *México viejo* que he citado, “Los restos de Hernán Cortés. Disertación histórica y documentada”, un fragmento donde se ve esta especie de fe –paradoja implícita– en las fuentes: “Admira, en verdad, no que el intruso hermano de Napoleón expidiera, quizá mal informado, el decreto de 21 de junio de 1810, sino que un erudito tan competente como Sáinz de Baranda pusiese en duda la traslación de los restos [de Cortés] de España a México, atestiguada por escritores del siglo XVI y probada, como se verá adelante, por documentos que existen originales tanto allá como aquí, y que se han publicado de tiempo atrás” (González Obregón 1945, p. 111). Como se observa, el

documento adquiere, entonces –tras la aplicación de una metodología positivista–, el carácter de última palabra, de innegable verdad, de un absoluto.

Otra particularidad de *México viejo*, que también explica Olea Franco en su artículo, y que creo subraya el carácter paródico de la descalificación de los informantes en los textos de *Cuentos del General* ya mencionados, es la “burlona admiración por la ‘credulidad’ propia de los tiempos pasados” (1994, p.472), como una manera de señalar uno de los problemas que, según ellos, tenía toda visión del mundo metafísica, como la fe católica. Por ejemplo, en el caso de “El milagro de María Poblete” se cita “¡Oh piadosos y felices tiempos en que los santos se contaban por centenas y los milagros por millares! ¡Oh tiempos de candor y de inocencia en que la fe obraba innumerables portentos!” (González Obregón 1979, p. 312). De “Un aparecido” se recoge: “Ante semejante aseveración de un cronista tan sesudo, nosotros no ponemos ni quitamos rey, y nos conformamos con repetir: Y si lector, dijeres, ser comento/ Como me lo contaron te lo cuento” (*ibid.*, p. 198). Como se observa, ambas afirmaciones tienen el mismo fin en González Obregón, descalificar a la fuente original, ya mediante el señalamiento de la inocencia, ya mediante el comentario de que la responsabilidad por la versión contada no pertenece al narrador principal o al autor implicado. Estas descalificaciones, sin embargo, en “La leyenda de un santo” así como en los otros tres cuentos aquí señalados, sólo son aparentes, pues en realidad sólo imitan una convención de la prosa historiográfica positivista.⁸⁵

⁸⁵ Justifico esta lectura en dos elementos que ya he mencionado: en las ideas anti-positivistas planteadas por Riva Placio en sus *Ceros* y en que es posible leer su conferencia,

Quiero, entonces, a partir de “La leyenda de un santo” –y, como se verá más abajo (III.B.4), también de “La bestia humana”–, establecer una hipótesis. Como se habrá notado, para considerar la posibilidad de una lectura irónica en este cuento se requiere de la identificación del uso del pastiche y, por tanto, de un esfuerzo mayor al del lector común; es decir, al de llevar a cabo la lectura menos difícil de descodificar. Incluso si aceptáramos, con Genette (1989, p. 120), la posibilidad de que el pastiche fuera fácilmente identificado por los lectores contemporáneos a la publicación original de la obra literaria, tendríamos, además, que asumir que la competencia lectora de los mismos nunca será totalmente análoga.

Teniendo en cuenta lo anterior, creo que Riva Palacio, sobre todo por su idea del cuento como *exemplum*, jamás hubiera descuidado a ninguno de sus posibles lectores, ni siquiera a aquéllos con menor competencia lingüística. Por ello, considero que al leer *Cuentos del General* deben tomarse en cuenta tanto el tono literal como el irónico, de forma que cada cuento tenga –cuando menos– dos lecturas, aunque una pueda considerarse como la más cercana a la propuesta por el autor; a la manera de los dos argumentos, que según Borges, posee el cuento y sobre los que ya he llamado la atención. Así, mientras un lector podría entender el cuento en sentido literal, otro podría captar la ironía, interpretando adecuadamente el pastiche que se burlaba de la lógica científica de los positivistas aplicada, en este caso, a su forma de asimilar las tradiciones, las leyendas y las hagiografías. De

“Establecimiento y propagación del Cristianismo en la Nueva España” como un ataque a la doctrina de Comte.

forma que, para el caso de la aparente descalificación de los informantes, mientras el primer lector simpatizaría con el autor implicado porque descalificaba a los ignorantes que le narraron las historias, el segundo lo haría porque captaría la carga irónica que implicaba el pastiche del estilo positivista.

Es decir, mientras algunos lectores se toman en serio la comparación entre el reflejo de la luz y la repercusión del sonido con la tendencia de la humanidad a contar historias o la descalificación de las “viejas ignorantes” que le contaron al narrador de pequeño la historia, otro puede no hacerlo. Sobre todo si se acepta la aparente contradicción con la que termina el primer párrafo, donde se acusa a la historia de empañar las tradiciones “con el polvo de los archivos”, implicación que contrasta con la expresión pseudocientífica de las primeras líneas.

Creo que a partir de la idea de Borges sobre el cuento, en cuanto a los dos argumentos o historias, se puede emparentar este género literario con la ironía, pues tanto uno como la otra tienen dos niveles de lectura, uno de lectura menos difícil de descodificar y otro profundo. Si establezco esta comparación es porque no quiero que se pierda de vista que conocer el sentido irónico depende de entender, primero, el sentido literal, pues es imposible llegar a una comprensión completa en ninguno de los dos casos sin haber descodificado antes el nivel más elemental del texto. Creo incluso que, en lo que respecta a *Cuentos del General*, si un lector decide quedarse en el primer nivel, su lectura no sería errada –porque en cierto sentido estaría interpretando el cuento de acuerdo con uno de sus significados– sino sólo incompleta.

Desde este enfoque sobre el cuento, entendida la propuesta del doble argumento también como una técnica acaparadora de mercado –en cuanto a que se intenta llegar con ella a un mayor número de público–, es que hablo de convivencia de dos tonos. Pues Riva Palacio, que era político y había sido redactor de varios periódicos así como escritor de una buena cantidad de libros –como las novelas de folletín ya mencionadas, con todo y lo que esto implica de técnicas de mercadeo–, entendía, en cuanto a los periódicos se refiere, el aspecto creativo, el económico y el ideológico. Así que nada tendría de extraordinario que Riva Palacio pensara que sus cuentos podrían tanto entretener a unos –quizá la mayoría– como reforzar el convencimiento de otros –sus lectores ideales–. Por ello, la idea del segundo argumento, de esa historia escondida –casi siempre manejada en un nivel simbólico y en relación con la historia política y personal de Riva Palacio– es básica para esta tesis, pues a partir de lo que se alude y se puede intuir, sobre todo en los distintos guiños, Riva Palacio podrá plantear diplomáticamente –tanto por la monarquía española como por la dictadura mexicana– desde sus cuentos su ideas sobre México, España y sus relaciones.

Como se vio más arriba, “La leyenda de un santo” inicia con una idea de leyenda o tradición, que se refuerza también en el segundo párrafo y en el final del cuento. Y este aspecto destaca, cuando menos, tres cosas: 1) el uso de la narración como recurso ilustrador o probatorio –su particularidad de *exemplum*–; 2) un diálogo con otros estudiosos del género e historiadores positivistas como Luis González Obregón; y 3) una propuesta de

cuento con base hagiográfica o legendaria, respaldada con comentarios metaficcionales, que enfatizan el aspecto oral de la narración y plantea un reto a los positivistas.

Hay que remarcar la importancia que la oralidad tiene en este inicio, no sólo para las tradiciones o leyendas, sino para el género literario del cuento. Según Piglia, Borges decía que “la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales” (Piglia 1999^a, p. 111). Walter Ong señala al respecto que

en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. “Leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad (2006, pp. 17-18).

Específicamente en referencia al cuento hispanoamericano decimonónico, Martha Munguía dice que los textos del periodo se construyen “en ese diálogo difícil y tenso entre narrador y autor, tal y como se hilvanan los relatos orales, donde el transmisor nunca abandona su autoridad sobre la historia” (2001, p. 151). Es decir, el cuento está indiscutiblemente cercano a la oralidad y más el cuento mexicano del siglo XIX que se vale para su elaboración, como la misma Munguía Zatarain lo señala, de muchos elementos identificados con la misma. De ahí que cuando Riva Palacio enfatiza lo oral, también

válida, conscientemente o no, el cuento como un género literario con todas las credenciales para ser tan respetado como la novela.

Una de las características de los espacios en “La leyenda de un santo”, de manera similar a “La bestia humana” y “La máquina de coser”, es que están directamente relacionados con los distintos objetos y momentos que afectan, a su vez, a los diversos personajes; por ejemplo, en “La leyenda de un santo” se tiene primero la higuera seca y luego la higuera con flores en relación con Felipe de Jesús, primero la posibilidad de que termine preso en la Nueva España y, posteriormente, su fin de mártir por su fe en Nagasaki. De la higuera –que parece representar, según tenga o no flores, la integración o no a los esquemas de valores novohispanos y que quizá sea el elemento espacio-temporal más importante del cuento–, se lee: una de “esas higueras que había entonces en los patios de las principales casas de México [y que] eran llevadas desde Jerusalén, como obsequio, por religiosos que emprendían el viaje a los Santos Lugares y escogían, como recuerdo, esquejes de aquellas higueras, *que plantadas en la Nueva España se convertían fácilmente en árboles frondosos*” (Riva Palacio 1896, pp. 99-100; las cursivas son mías).

Como se observa, el narrador señala dos aspectos que interrelacionan personaje y espacio: 1) que Felipe de Jesús pertenecía a una de las principales casas de México y 2) que la higuera traída de Tierra Santa, a pesar de estar sembrada en la tierra fértil de la Colonia, no había reverdecido. En este sentido, la posibilidad de que la higuera reverdeciera tiene que ver con la capacidad del personaje de sacrificar su vida por un ideal, en este caso el cristianismo. Puede decirse, entonces, que el desenlace del cuento se da cuando la

perspectiva espacial, que suponía la fertilidad de la tierra de la Nueva España, es igualada a la ideológica: la capacidad de los nacidos en América de asimilar las ideas europeas. Riva Palacio trata con esto de destacar uno de los aspectos que España buscó enfatizar en los festejos por el IV Centenario del Descubrimiento como símbolo de unión con las distintas naciones hispanoamericanas: la religión.

Además de enfatizar este nexo religioso en el nivel de lectura menos difícil de descodificar, Riva Palacio parece querer mostrar algo más, en el nivel profundo, el hecho bastante significativo de que Felipe de Jesús haya tenido que salir de territorio americano para, supuestamente, corregir su camino, así como entrar a una organización religiosa y morir crucificado para ser considerado digno representante de la Nueva España e incluso de una procesión encabezada por el virrey. Si bien creo que el escritor de *Monja y casada...* escribe este cuento, así como los otros que se relacionan con historias de santos, por el placer de hacerlo –sobre todo porque las tradiciones mexicanas le ayudan a recordar su México–, también es cierto que “La leyenda de un santo” le sirve para exponer sus ideas sobre las relaciones históricas que México y España habían mantenido, pues la Colonia, precisamente, evidencia eso.

Por eso, si se consideran las estrategias argumentativas de sus novelas, como por ejemplo la descalificación del espacio-tiempo de la Colonia –como sucede, de manera contundente, en *Calvario y Tabor*, *Monja y casada*, *virgen mártir* y *Martín Garatuza*– a partir de enfatizar que los personajes no podían realizarse individualmente en el momento histórico específico en el que habitan, el hecho de que Felipe de Jesús tenga que salir de

territorio novohispano para ser reconocido implica que una colonia, como elemento organizativo, es vista de manera negativa.⁸⁶

Quisiera llamar la atención sobre que una esclava sea la encargada de resaltar esta relación entre el personaje y su espacio-tiempo: 1) “Y la vieja esclava decía siempre por lo bajo: ‘¿Felipillo santo? Cuando la higuera reverdezca’” (*ibid.*, p. 100); 2) “y la pobre madre [...] siguió viviendo en la misma casa, siempre pensando en su hijo, de quien no tenía noticias, y siempre mirando aquel tronco seco, que le recordaba el dicho de la negra: ‘¿Felipillo santo? Cuando la higuera reverdezca’” (*ibid.*, p. 101); 3) Inmediatamente dio la vuelta y entró por la casa gritando: / –¡Señora, señora! ¡Felipillo santo! ¡Felipillo santo! ¡La higuera ha reverdecido! (*idem*).

Como se observa, el dicho de la anciana que resaltaba lo, si no imposible sí, poco probable de los dos hechos, la santificación de uno y el reverdecimiento de la otra, se conectan sólo a partir de la idea del milagro, de lo mágico. Fenómeno que al no poder explicarse por las leyes naturales que los positivistas proclaman, sirve a Riva Palacio, además, para resaltar la lógica popular, capaz de otorgar coherencia mediante “el recuerdo

⁸⁶ Aunque Riva Palacio había moderado sus tendencias desde 1868, todavía en la última década del siglo XIX seguía exigiendo el respeto a la soberanía de las naciones, como se observó en el segundo capítulo a partir del análisis de su conferencia. Si bien esta tendencia a la descalificación del espacio-tiempo de la Colonia no es tan obvia en este cuento como sí lo es en sus novelas, creo que es muy significativo que el destino del personaje y, por tanto, su aceptación social dependan de su relación con uno u otro espacio, la Nueva España o un lugar totalmente ajeno a la misma. Esto, si no me equivoco, también puede ser entendido como un guiño irónico en cuanto a los mecanismos de aceptación del otro por parte de ciertos grupos –que a veces exigen la vida a cambio de permitir la entrada–; crítica que, sin embargo, no niega el señalamiento antes expuesto.

y la palabra viva”, algo que sólo podría conseguir González Obregón empañándolos y amanerándolos.

A pesar de que existe una entidad enunciativa suficientemente ambigua para permitir la duda del lector sobre los hechos, el énfasis en el milagro que proporciona una explicación religiosa al hecho –así como lo hacen las hagiografías– vuelve al texto un cuento maravilloso. Los comentarios metaficcionales del autor implicado permiten, sin embargo, que el lector tenga cierta distancia respecto del mundo narrado, una distancia que permite a este último, si así lo desea, tomar de manera irónica lo que lee; de ahí, también, que sea posible afirmar que Riva Palacio no hace proselitismo religioso, sino que busca recobrar una tradición mexicana para destacar sus ideas sobre la Colonia, un espacio-tiempo que evidencia, como he venido señalando, una lectura de las relaciones que España y México mantuvieron en el pasado, para así referir –en los distintos foros que se le habían abierto con motivo del IV Centenario del Descubrimiento– a lo que se debería esperar en su presente de la nueva relación entre Europa e Hispanoamérica.

3. La ironía: más allá de la univocidad y del texto, “La horma de su zapato”

Si se quiere significar coherentemente la literatura mexicana del siglo XIX y sobre todo la que apareció en los periódicos, es preciso establecer un nexo del texto con la realidad del momento de la enunciación, con el paratexto factual del que habla Genette, a partir de su autor; porque desde su visión del mundo, casi siempre presente en su obra, es que se

construye el código para significar la realidad. Esto, que es válido para toda obra literaria, lo es más para textos cuyo sentido se pretende irónico, como considero “La horma de su zapato”, pues según señala Linda Hutcheon, “Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor” (1992, p. 175). De ahí que aunque se parta del texto para descodificar ciertas afirmaciones como irónicas, es imposible, por lo menos en lo que respecta a toda la obra literaria de Riva Palacio, no considerar, en lo general, elementos extratextuales propios del espacio-tiempo de la enunciación en que estos cuentos fueron escritos, así como, en lo particular, de la historia de vida del autor.

Otra de las razones para reparar en el aspecto irónico de “La horma de su zapato” y de la mayoría de los textos del cuentario es la que George Lukács menciona en *Teoría de la novela* (1916); pues según el crítico húngaro una de las particularidades que algunos estudiosos de la misma han otorgado a la ironía es su potencialidad como elemento integrador, al haber

llamado ironía al movimiento por el cual la subjetividad se reconoce y se anula. Como constituyente formal del género novelesco, significa que el sujeto normativo y creador se disocia en dos subjetividades: una que, en tanto que interioridad, afronta los complejos de poderes que le son extraños y se esfuerza por impregnar un mundo extraño, con los contenidos mismos de su propia nostalgia; el otro, que ilumina el carácter abstracto y por consiguiente, limitado de los mundos, extraños uno al otro, del sujeto y el objeto; este último los comprende en sus límites captados como necesidades y condiciones de su existencia y, gracias a esa lucidez, dejando subsistir la dualidad del mundo, percibe, no obstante y forma un universo dotado de

unidad, por un proceso donde se condicionan recíprocamente elementos de esencia heterogénea (Lukács 1966, p. 71).

Pere Ballart sintetiza la propuesta de Lukács: “lo que en la realidad puede aparecer fragmentado en aspectos aislados y desprovistos de sentido, es visto a la luz de la ironía como una totalidad conectada, significativa, que muestra las cosas en todas sus posibles dimensiones” (1994, p. 214). Si bien, el crítico húngaro se refiere a la novela y no, específicamente, al cuento, creo que sus afirmaciones pueden aplicarse también a un cuentario. Asimismo, entiendo la intención de otorgar coherencia, incluso *a posteriori*, como uno de los principales elementos integradores de todo texto literario, sea del género literario que sea, y sea tan subjetivo como sea.

Otro punto que puede ayudar a validar la propuesta de Lukács es la diversidad de los temas que se tratan en *Cuentos del General*, pues, como se vio con la clasificación iniciada por Toussaint y completada por Díaz y de Ovando, hay en el cuentario textos para todos los gustos; particularidad del volumen que resaltaría una intención de asimilación de una realidad fragmentaria, similar a la que el húngaro propone para la novela moderna y que sólo la ironía es capaz de otorgarle un sentido de conjunto. Es decir, cuando se intenta dar coherencia a una realidad diversa “la ironía ‘corrige’, según Ballart, las deficiencias de enfoque que puede sufrir la visión del escritor al proyectarse sobre” (*ibid.*, 215) aquélla.⁸⁷

Para 1893 –año en que concluye su último periodo creativo, que había empezado en 1892–, Riva Palacio cumplía siete años como Ministro Plenipotenciario de los Reinos de

⁸⁷ Entiendo “corregir”, como “intento de integración”, de dar sentido a lo diverso.

España y Portugal, pues Porfirio Díaz había tratado de alejarlo de México y de su política otorgándole el cargo diplomático. Esto es, si en 1880, como todavía Ministro de Fomento con Díaz, propone la “Exposición Universal Mexicana” con obvias intenciones de adquirir prestigio y lanzar su candidatura a la presidencia –intención que ve truncada con la suspensión de la exposición por Tagle y Díaz–, en 1886, cuando “su vida política había terminado”, todavía continuaba “su carácter combativo, independiente, su ‘pluma espada’ siempre pronta a la crítica” (Díaz y de Ovando 1971, p. xxiii), por lo que como adversario era mejor tenerlo lejos.

Curiosamente, Riva Palacio tuvo un problema parecido con Benito Juárez, durante la guerra contra el Segundo Imperio (1863-1867), pues sin ninguna explicación previa este último lo despojó, en 1866, del mando del Ejército del Centro apenas unos meses después de haberse hecho con el mismo y habiéndose desempeñado mucho mejor que el general elegido, Regules. De ahí las conocidas palabras de Riva Palacio en una carta que manda al presidente: “hoy mismo estoy dispuesto a entregar el Ejército a cualquier persona que fuese del agrado de usted, cuyos servicios si no son más meritorios que los míos, sí serán más recompensados” (Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia citado por Ortiz Monasterio 1993, p. 127). Las situaciones de Juárez y Díaz eran distintas, y, por supuesto, las medidas fueron diferentes. Pero las causas, muy cercanas a los celos políticos contra un contrincante fuerte, parecían las mismas.

Por ello, considerando todos estos aspectos de la historia político-personal de Riva Palacio, es que puede asumirse “La horma de su zapato”, publicado originalmente el 22 de

febrero de 1893 en *LIEA*, como un cuento irónico, una sátira sobre la política mexicana de ese tiempo y, en cierto sentido, sobre los políticos, quienes sólo piensan en su beneficio y pierden de vista su función social. El cuento trata sobre un demonio –Barac–, que después de un periodo de castigo por algunos eventos desafortunados de su pasado, es puesto a prueba para volver a entrar en funciones. Se le encarga que “dentro de quince días, a las doce en punto de la noche, del lugar en que usted estuviese, ha de traer usted un alma de mujer, joven y bonita” (Riva Palacio 1896, p. 15). Debido, sin embargo, a su inocencia y a la constancia de un enemigo, Jeraní –el engañador–, su “destino de tostador de malcasadas” se ve interrumpido, al evidenciarse su ineptitud –es decir, se le ridiculiza, según la amenaza de su enemigo– ante todo el Infierno. Vale comentar que elegí este texto para comentar el funcionamiento de la ironía en el cuentario, porque es aquí donde se observa con mayor claridad el tropo. Entiendo, por lo mismo, que este escritor decimonónico construye el cuento a partir de sus propias experiencias políticas en México y que, por ello, es necesario enfatizar los lazos –sobre todo por los puntos de tensión existentes– entre la realidad de la última década del siglo XIX y la historia personal de este escritor decimonónico.

Según explica Ballart en su apartado sobre Schopenhauer de *Eronenia*, la risa provocada por la ironía proviene de la “disparidad intencionada entre apariencias y realidades” (1994, p. 90). Es decir, se logra mediante el contraste entre la percepción y la realidad. Por ello lo serio se considera la coincidencia entre lo que se cree y lo real, y la risa es molesta cuando se obtiene como respuesta a alguna afirmación dicha en serio, pues el gesto “significa que [se encuentra...] una gran incongruencia entre nuestro pensamiento y

la realidad” (*ibid.*, 94). Esa incongruencia es lo que se define como ridículo. De ahí que la amenaza de Jeraní sobre Barac fuera “que se había propuesto ponerle siempre en ridículo” (Riva Palacio 1896, p. 14). El contraste, entonces, se vuelve el elemento mediante el que un personaje, nada sutilmente llamado el “Engañador”, mostrará esa disparidad entre lo que se ve y lo que se supone se es. Enfatizo el “supone” porque, según Ballart, “el ironista debe potenciar al máximo su capacidad para relacionar entre sí –y, consiguientemente, relativizar– las cosas del mundo con el fin de presentarlas como irónicas ante sí mismo, espectador distanciado de un drama que no le concierne” (1994, p. 102).

Además, esa distancia, que otorga la capacidad de señalar contrastes, permite, a la vez, desenmascarar, igual que Jeraní lo hace. Cabe remarcar, como el mismo Ballart señala, que despojar de las apariencias al objeto de la ironía no implica mostrar la verdad, sino sólo enfatizar la incongruencia del blanco aludido y, con ello, el carácter relativo de toda perspectiva. Esto, porque según la lectura que hace de Kierkegaard, “la ironía debe ya informarlo todo. En su dinámica, el torbellino irónico llega a abrazar la vida entera” (*ibid.*, p. 100), y al hacerlo no hay manera de no caer en contradicción.

De acuerdo con Ballart, tres son las particularidades que permanecen en toda conceptualización de la ironía: 1) “la visión privilegiada y superior del ironista; [2)] el relativismo, que disuelve las apariencias del mundo en puras paradojas, y [3)] el castigo de toda ingenuidad respecto a las posibilidades reales del entendimiento humano” (*ibid.*, p. 102). Estos elementos, sin embargo, dependen de la capacidad del ironista para percibir la realidad. Como se observa, el primer punto se refiere a la distancia del ironista respecto del

objeto, el segundo a la agudeza para resaltar los contrastes y el tercero a que toda lectura irónica dependerá, a su vez, de las herramientas con las que cuente el lector para descodificar este nivel profundo de lectura.

Los dos primeros elementos aparecen desde el inicio de “La horma de su zapato” entrelazados en la descalificación que el narrador hace del supuesto informante: “Con sólo que hubiera tenido talento, instrucción, dinero, buenos padrinos y un poco de audacia, habría hecho un gran papel en la sociedad el amigo que me refirió lo que voy a contar” (Riva Palacio 1896, p.13). De acuerdo con Seymour Chatman, esta entidad enunciativa sería un narrador irónico, pues “Si la comunicación es entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje [como en el pasaje transcrito sucede], se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y el narrador fidedigno” (1990, p. 246).

En el fragmento citado de “La horma de su zapato”, sobresale un tipo de ironía bastante incisiva, basada, nuevamente, en el contraste entre lo que se supone ideal –talento, instrucción, dinero, etc.– y lo que se tiene, precisamente, lo contrario. Durante todo el cuento, además, se presentan entrelazados la visión irónica y el relativismo en la poca simpatía con la que se trata el personaje principal, Barac. Por ejemplo, cuando Luzbel lo manda buscar para ponerle una prueba, este último pone “mal ceño”, porque al parecer tampoco le caía bien. Cuando el narrador se refiere a este personaje, lo llama “este infeliz” o “pobre diablo”. Ayudan en esta burla del personaje la gran cantidad de datos en contra de

Irene que el narrador se encarga de ir descubriendo al lector. Por ejemplo, cuando Barac se topa con Irene por primera vez, su amigo del Teatro Veloz, le comentan que le dicen la Menegilda, por su caracterización de ese personaje –ladrona y oportunista– en la *Gran vía* –uno de los títulos más conocidos del género chico por esos tiempos–, asimismo no hace caso de la advertencia de que “sabe más que Lepe y [de que] es capaz de darle un timo al diablo/ Conque, ¡adiós!” (Riva Palacio 1896, p. 19). El narrador comenta, entonces, en un tono malicioso y como un señal de lo que le espera al personaje: “No se sabe si por lo de Dios, o por lo del timo, el Marqués sintió una sacudida nerviosa” (*ibid.*, p. 19). Al final, Barac termina por hacerse una idea de Irene según la apariencia que la misma le ha presentado:

porque no era Irene como se la habían pintado y como él la creyó en la primera entrevista [cuando se siente obligado por la labor de la madre postiza de Irene a obsequiarle dos mil pesetas]: una mujer interesable y vulgar; por el contrario, dotada de una imaginación ardiente y de una gran inteligencia, a sus naturales gracias reunía una instrucción poco común entre las muchachas de su clase, y mostraba una gran elevación de sentimientos (*ibid.*, p.25).

Es decir, junto con el lector que ha olvidado a Jeraní, Barac es incapaz de ver más allá del significado menos obvio de las acciones de Irene, pues no cuenta con las herramientas para descodificar adecuadamente el mensaje que se le da; es, pues, un lector ingenuo que tendrá que pagar con olvidarse de su “destino de tostador de malcasadas” (*ibid.*, p. 15). Como se observa, con la aparición de este tercer elemento básico de la ironía –el del lector ingenuo–, se puede suponer también que Jeraní sería una especie de personificación del ironista y Barac, del mal lector. Es decir, Riva Palacio parece haber

montado en este cuento la narrativización de las relaciones no sólo entre sujeto y objeto de la ironía sino también entre emisor y receptor de la misma. Cabe comentar que Ballart aclara respecto de la idea del lector ingenuo que

Como un fin en sí misma, la ironía no pretende inducir a error a quienes se dejan engañar por su literalidad, ni tampoco otorgar una seguridad interpretativa a quienes trascienden ese sentido aparente y creen haber con el reverso justo; simplemente hace sentirse libre al sujeto que se vale de ella: “If what is said is not my meaning, or the opposite of my meaning, then I am free both in relation to other and in relation to my self” (1994, p. 103).

A pesar de este poder liberador de la ironía que, según Ballart, Kierkegaard destina a la obra artística, existe un límite que sólo puede establecer el receptor, pues

quien debe sujetarle las riendas a la ironía, o sea, “domarla”, en los términos de Kierkegaard –y por supuesto, sólo en el caso de que sus opiniones le obliguen a hacerlo– nunca será otro que el lector. En definitiva será éste el que, al margen de su credo e ideología, habrá de pactar con el texto irónico en el acto mismo de lectura, suspendiendo momentáneamente el valor de aquéllos [contrapuntos irónicos], para que, una vez captado el sentido de la obra, pase a incorporarlo, si es su voluntad, al esquema de valores que aquellas opiniones diseñan (*ibid.*, p. 108).

Wayne Booth, uno de los estudiosos estadounidenses de la ironía, dice al respecto que “Si la literatura es comunicación, transacción de valores morales, la única ironía aceptable, por consiguiente, es aquella que va al encuentro del lector sin que se produzcan vacilaciones o incertezas” (*ibid.*, p. 175). Pues a pesar de que Booth reconoce que existe una ironía inestable –que está condenada a negarse indefinidamente, como la idea de ironía de Kierkegaard antes de domarla–, es evidente, como señala Ballart, su preferencia por la ironía estable que permite, al terminar de leer la obra literaria, optar por una u otra

interpretación distinta a la literal. Certeza que, sin embargo, puede romper con las propuestas polisemánticas de algunos artistas, sobre todo del siglo XX y del XXI, pero que es totalmente funcional para tratar de asimilar la que se da en algunos autores del XIX y más la de *Cuentos del General*, que tiene un conjunto limitado de interpretaciones posibles.

Hay que tener cuidado de no caer en simplificaciones extremas, como suponer que la ironía propuesta por Riva Palacio se resuelve con invertir el sentido literal de las frases, pues, como señala Ballart, “la literatura tendría en la ironía un aliado más bien pobre si ésta no contempla más sutilezas que la de decir únicamente lo contrario de aquello que es notorio” (*ibid.*, p. 91). Por ello, hay que considerar un matiz que creo salva esta propuesta del crítico estadounidense, me refiero a entender la univocidad de la ironía estable como “sentido correcto”; es decir, como exigencia de significación aceptable, requerimiento mínimo de cualquier análisis interpretativo. Booth llama a este proceso interpretativo “reconstrucción” –puesto que implica, prácticamente, volver a construir el texto a partir de una interpretación posible– y lo limita a cuatro puntos:

(1) el lector advierte la incongruencia del significado literal y lo rechaza; (2) se buscan interpretaciones alternativas, racionales y conciliadoras para explicar la anomalía (posibilidad de que se trate de un error, de una mala lectura...); (3) el lector toma una decisión sobre las creencias del autor y las encara con el enunciado en cuestión de manera que, finalmente, (4) el lector se instala en un significado que siente seguro (*ibid.*, pp. 178-179).⁸⁸

⁸⁸ De acuerdo con Booth, existen cinco normas para captar la ironía estable:

(1) Que el autor advierta claramente que va a ser irónica a través de una invitación directa en el título, en un epígrafe o bien en una afirmación explícita; (2) que el texto proclame como verdad un error clamoroso, que a nadie puede parecerle sostenible por atentar contra la lógica o incluso por subvertir un hecho histórico conocido de todos; (3) que dentro de la obra se produzcan conflictos entre hechos,

La reconstrucción de la ironía, como la mayoría de los distintos recursos usados en *Cuentos del General*, estará determinada por la intención de participar en el diálogo por el IV Centenario del descubrimiento de América, así como por el tipo de argumentos usados como prueba mediante las distintas narraciones –ambos aspectos determinantes en el conjunto de normas morales que definirán al autor implicado, conocimiento elemental para interpretar adecuadamente, según Booth, la ironía–. Es decir, la ironía será usada como una de las herramientas argumentativas del *exemplum*, pues si este último es una narración con fines probatorios, la ironía es uno de los recursos de los que se vale para demostrar lo que se propone probar.

es decir, que se presente algo en calidad de verdadero y más tarde se contradiga, dimensión que incluye también a la ironía dramática; (4) un contraste brusco de estilo, que aisle algún segmento del texto en orden a su tono discordante, ya sea por elevación o por vulgarización; y, por último, (5) un conflicto entre nuestras creencias y las que el texto expresa, que presumimos que tampoco son compartidas por el autor” (Ballart 1994, p. 180).

Linda Hutcheon también propone cinco categorías para la lectura irónica: “The five generally agreed-upon categories of signals that function structurally are: 1) various changes of register; 2) exaggeration/understatement; 3) contradiction/incongruity; 4) literalization/simplification ; 5) repetition/echoic mention” (1995, p. 156). Como se observa, según Booth, para que se dé la ironía es necesario que “el autor advierta claramente” su intención de ser irónico, mientras que para Hutcheon lo único obligatorio es que los cambios de tono, estilo, sociolecto o dialecto sean “noticeable and interpretable in context” (*idem*). Este tipo de cambios así como la hipérbole, la lítote y la meiosis concuerdan con la importancia que le da Booth al contraste brusco de estilo. La contradicción o incongruencia y la literalización o simplificación, como medios de generar ironía, según Hutcheon, se relacionan con la idea del error lógico o histórico obvio de Booth. Este último, sin embargo, no menciona las repeticiones en sus cinco puntos, ni Hutcheon la discrepancia entre el sistema de creencias del narrador y del lector. Es importante señalar que no estoy diciendo que Hutcheon no considera al receptor o al autor empírico en su teoría, sino sólo que no los incluye en este resumen.

En este sentido, la crítica que, según propongo, se hace en “La horma de su zapato” a todo el aparato burocrático del gobierno del infierno –con la obvia alusión a lo que sucedía en México por entonces y que aparenta, en un primer momento, solidaridad del narrador con Barac– es, en principio, una crítica al personaje principal; pues al final –ya que sólo al final lo sabemos–, como lo comprueba Jeraní, Barac es uno de esos que ocupan puestos sin merecerlos, según se observa al inicio del texto: “Hay en el infierno jerarquías, lo mismo que en el cielo y en la tierra: y hay diablos que ocupan encumbrados puestos, mereciéndolos o no; al paso que hay otros que se la llevan de cesantes, sin tener ni una mala alma de usurero a quien dar tormento, ni reciben siquiera la comisión de pervertir en el mundo, para llevar al reino de las tinieblas el espíritu de algún desesperado mortal” (Riva Palacio 1896, pp. 13-14). Y como ya se mencionó, Barac recibió la comisión de llevar al Infierno un alma de una mujer joven y guapa.

Es llamativa la manera en que se critica la política del momento mediante la repetición de estructuras y patrones comunes al ámbito representado que incumben, incluso, a la historia personal de Riva Palacio. No debe olvidarse que el escritor de *Monja y casada...* vio muchas veces interrumpidos sus planes de servicio público por los que ostentaban el poder en su época, Juárez, Lerdo o Porfirio Díaz. Nuevamente, como en “El nido de jilgueros” y, como se verá, en “La bestia humana”, hay una crítica escondida tras la aparente alusión inocente. Este tipo de cuestionamientos implícitos sólo son detectables si la ironía propiamente textual se entrelaza con la presencia de esa figura omnipresente en estos cuentos que es el General. No debe olvidarse que si de algo estaba orgulloso Riva

Palacio, era de haber ganado este rango por merecimientos propios –pues a pesar de que Lerdo le había ofrecido el grado desde 1863, no lo aceptó–, que conjugan su destreza en el campo de batalla con su capacidad oratoria: “El 5 de julio de 1864 las fuerzas de Riva Palacio arrebataron Zitácuaro a los imperialistas y fue notable la arenga que hizo Vicente a 80 prisioneros durante el combate, a quienes convenció de que se incorporaran a las filas republicanas. Enterado de este triunfo y el de Tullillo, el presidente Juárez ascendió a Vicente al grado de general de brigada” (Ortiz Monasterio 1993, p. 109).

A pesar de que la crítica en “La horma de su zapato” se haga a la política que más le ha tocado vivir a Riva Palacio, es decir, a la mexicana –el espacio-tiempo del Infierno–, la ciudad más aludida en el cuento es Madrid. Sin embargo, más que hablarse de España o de México en particular, se alude a las relaciones entre ambos, pues el personaje Barac, o el Marqués de la Parrilla –con la identidad que apareció en la tierra– era “un americano rico que venía a gastar su dinero en España” (Riva Palacio 1896, p. 16). Madrid, por supuesto, lo recibió con los brazos abiertos: “Se instaló en el Hotel de Roma, se hizo presentar en el Veloz y comenzó a recorrer la ciudad en busca de su víctima” (*idem*), quizá como cualquier indiano del XIX y con recursos económicos abundantes lo haría.

Sin embargo, en ese juego irónico de apariencia y realidad, la integración de Barac a Madrid nunca se da. El narrador se burla de esta creencia respecto del personaje: “una tarde, por la calle del Caballero de Gracia, al salir del hotel, vio pasar una chica de *buten* – porque ya él sabía decir de *buten*–” (Riva Palacio 1896, p. 17). El uso de léxico madrileño, para burlarse del personaje, se da también de manera implícita mediante la focalización

interna sobre Barac y en medio de dos oraciones en un estilo –la cuarta norma de Booth y la primera de Hutcheon (ver nota 88)– de español más neutro:

¡Qué mujeres tan guapas encontraba a cada momento! Ya era una joven aristócrata envuelta en pieles, porque era invierno, cruzando en elegante carruaje al garboso trotar de una soberbia pareja de caballos, *Ya una chula, arrebuja*da en un grueso mantón que ceñía su cuerpo, dibujando una cintura ideal, que pasaba rápidamente a su lado. Ya una mujer esbelta, que debajo del sombrero lanzaba rayos luminosos de dos ojazos como dos soles (*idem*; las cursivas son mías).

Aquí, además de cierto aire de descripción paródica de novela sentimental, sólo se usan dos palabras madrileñas para aludir a la supuesta integración del personaje a la cultura. Esta esporádica utilización de algunas palabras del léxico del Madrid decimonónico es una manera sutil de hacer presente esa especie de mezcla de costumbres que caracteriza a los individuos que tratan de integrarse a un nuevo lugar y que, como se evidencia en este cuento, es más aparente que real; de ahí la burla y la razón de que el personaje sea incapaz de interpretar adecuadamente los distintos elementos que se le presentan y de distinguir entre los que son reales y los que no. La burla desde el estilo va más allá, pues el narrador no sólo lo hace evidenciando la tendencia melodramática de la novelística romántica del XIX sino, además, atacando el supuesto enamoramiento de Barac, un cazador que cae en su propia trampa y quien «se encontraba, como diría un elegante novelista, ‘bogando en un agitado mar de confusiones’ o ‘arreatado por un torbellino de incertidumbres’» (*ibid.*, p. 17).

Al respecto, Solórzano Ponce señala “que, al parecer, en la época en que Riva Palacio escribió *Cuentos del General* ya había rebasado con mucho la etapa de escritor

romántico, puesto que en ‘La horma de su zapato’ se plantea una burla abierta a la narración romántica, que gustó tanto del tema diabólico; aquí en el relato del General, el diablo tiene más de pícaro que de terrorífico, el modo común de Mefistófeles” (1998, p. xxvii). Munguía Zatarain agrega que la “risa es, en la pluma de Vicente Riva Palacio, una forma de distanciarse polémicamente de una tradición literaria ligada a la estética romántica y sentimental que inundaba el medio en su pertinaz presencia en periódicos y en folletines, por eso a veces asume la forma de la parodia” (2012, p. 69). Como se observa, el humor, mediante la parodia, era funcional no sólo por la distancia que era posible tomar respecto de texto –en este caso la novela romántica– sino también porque había algunos escritores que seguían escribiendo como lo había hecho Riva Palacio veinte años antes.

Hay, al menos, otras cuatro funciones que el comentario metaficcional cumple en el cuento y que vale la pena tenerlas en cuenta: 1) dar verosimilitud al final del texto, pues Barac cae en la trampa de Jeraní; y 2) distraer al posible lector para que no se dé cuenta de que la situación que vive Barac es un montaje de su enemigo, pues se enfatiza la lectura de que Irene es una arribista y que, finalmente, sería castigada por ello, a pesar de los sentimientos nobles de Barac. 3) Destacar el aspecto ficcional de la narración y 4) incorporar nuevos datos que no estaban en la supuesta versión original dada por el informante, versión, que como se ha visto, se descalifica desde el inicio: “Cómo saldría Barac del infierno, aunque no lo dijo el narrador, bien se puede suponer” (Riva Palacio 1896, p. 15).

Nótese que en esta cita de “La horma de su zapato” “suponer” adquiere el sentido de reconstruir. El señalamiento del narrador, sin embargo, parece ir más allá, en un intento de tematizar uno de los recursos estructurantes del texto, en cuanto a su relación con la oralidad. Según Munguía Zataráin, como se mencionó al inicio, en la cuentística de Roa Bárcena y de Riva Palacio: “la presencia de un enunciador más o menos identificable con la voz autorial [se debe a...] que el género se va forjando justamente en ese diálogo difícil y tenso entre narrador y autor, tal y como se hilvanan los relatos orales donde el transmisor nunca abandona su autoridad sobre la historia y siempre hace sentir a sus oyentes que ahí está él, que a él le consta, que él opina, etcétera” (2001, pp. 151-152). Esta presencia autorial a la que Luis Leal, como también ya se mencionó, adjudica la unidad temática del cuentario –y que yo he confirmado a partir de la intención de Riva Palacio de participar en el diálogo del IV Centenario del Descubrimiento– es claramente observable en la propuesta de jerarquización del infierno con base en la política de la Tierra. En casi todos los cuentos, la mayoría de estas observaciones inductivas de la voz autorial –generalizaciones claramente relacionadas con una experiencia de vida– son una muestra del desencanto político atribuible al escritor de carne y hueso.

Sin embargo, no importa tanto si este último proyecta o no frustraciones políticas en su obra como el hecho de que se revela la forma en que el autor implicado se hace presente en los distintos cuentos, pues desde el nivel estilístico intercala comentarios entre los enunciados del narrador. Por ejemplo, la afirmación, aparentemente de más, “mereciéndolos o no”, en el fragmento arriba citado. La frase, es cierto, alude a la

perspectiva cognitiva del narrador: sabe que muchos de los puestos en el infierno se dan a quien no los merece; sin embargo, también es un juicio –desde una perspectiva claramente ideológica– que sintetiza la frustración de quien ha vivido en esos ámbitos. Además, técnicamente no es necesaria, pues como información es suficiente que se conozca que hay diablos ocupando “encumbrados puestos”, en tanto que otros se la “llevan de cesantes”.

4. El pastiche en “La bestia humana”

En “La bestia humana”,⁸⁹ uno de los textos más conocidos de *Cuentos del General*, se narra la historia de papá Ramón, un sujeto con fama de ser el más bueno y manso de toda Francia –como lo enfatiza el narrador–. El personaje, que trabaja en el teatro de la Gaité en París, lleva una vida rutinaria, no sólo por su trabajo, que le consume el día completo, sino también porque todas las noches va al mismo restaurant –modesto y aseado, como él– y se sienta y saborea el periódico *El Fígaro* del día mientras cena lo mismo de siempre. Una de esas noches, un fortachón llamado Armando lo agrede y papá Ramón, convertido en la bestia humana, le corta la yugular y lo sigue golpeando en el rostro hasta después de haberlo matado. Cuando, tras mucho esfuerzo, la policía logra retirarlo del cadáver de Armando, papá Ramón cae al suelo sin vida, víctima de su propia furia. *El Fígaro*, al final, queda sobre su brazo, sin ninguna mancha.

⁸⁹ Este cuento apareció originalmente en el periódico *El Nacional* el 17 de octubre de 1893, al lado de un resumen de una discusión llevada a cabo en el parlamento de Chicago, así como de pequeñas notas curiosas comentadas y notas informativas de varios temas y partes del mundo.

De todo el cuentario, este es el único texto en el que Riva Palacio representa la violencia explícita; y creo que debido al uso pragmático que le da al subgénero narrativo –y pudiera decirse que a toda su obra literaria–, intenta hacer con este cuento una lectura de la realidad mexicana de la última década del siglo XIX. Para significar coherentemente la propuesta, sin embargo, es necesario leer el texto en tono irónico, pues de lo contrario se corre el peligro de considerar legítima la simpatía que el narrador parece mostrar en un principio por el personaje principal y de pasar por alto la crítica implícita. Mi sugerencia de interpretación se justifica si se acepta como recurso determinante para la misma, el uso del pastiche, entendido, según mencioné en un apartado anterior (III.B.2.), como imitación de estilos o de defectos, y si se tienen presentes, a partir de asumir este recurso también como “crítica en acción”, (Genette 1989, p. 127), al menos dos elementos externos, también ya comentados anteriormente: 1) el declarado antipositivismo de su autor y 2) que en 1892 Riva Palacio es un funcionario del gobierno de Porfirio Díaz que no puede o no quiere hacer una crítica directa a una de las justificaciones ideológicas del régimen.

Pero vayamos al análisis. Desde el mismo título, un oxímoron –bestia humana–, se señala la dicotomía, aparentemente contradictoria, que compone la personalidad del ser humano, quizá el consciente y el inconsciente de Freud, quizá la civilización y la barbarie de Sarmiento; asimismo, se da la clave de estructuración del texto: el contraste. Esta construcción determina la configuración de los personajes desde los dos niveles que hemos venido mencionando, uno explícito o menos difícil de descodificar y otro profundo, implícito o menos obvio. Respecto del primero, se presenta al protagonista, un papá Ramón

literalmente descolorido, de complexión física débil, humilde pero aseado, bonachón, recatado, rutinario y servil, incapaz de ocasionar algún disgusto a los que lo rodean y, por lo tanto, podría decirse, imposibilitado para establecer una relación con el otro:

Aquel pantalón azul pálido; aquella levita color castaña, descolorida por los años y abotonada a todas horas, dejando ver el cuello y los puños de la camisa irreprochablemente limpios y brillantes siempre, envolvía el compendio más perfecto de la bondad y de la mansedumbre [además...] Desde el director de la compañía, desde el empresario hasta el último de los tramoyistas del teatro de la Gaité [...] ni hubo superior que tuviera motivo de reñirle, ni compañero a quien diese ocasión de disgusto [...] Papá Ramón vivía para servir a los demás, y a pesar de sus cincuenta y cinco años y de su exterior endeble, porque era de pequeña estatura, tenía resistencia para trabajar todo el día, y no contaba ni con hora fija siquiera para almorzar (Riva Palacio 1896 p. 252).

A pesar de todos los elementos positivos, hay, incluso en este último fragmento citado, un elemento negativo, o por lo menos de alerta, sobre el que se llama discretamente la atención, la levita, que permanece siempre cerrada, como una máscara o una armadura que sólo permite ver lo agradable: la limpieza de su cuello y sus puños o, si vamos más allá, su docilidad o su laboriosidad. El personaje antagonista –el fortachón que mencioné al inicio de este apartado– es Armando, y se presenta, mediante juicios negativos, como un sujeto totalmente contrario al protagonista; esto se logra, principalmente, a través de suposiciones –nunca confirmadas– que relacionan su apariencia con su profesión:

representaba unos treinta años: alto, membrudo, el pecho levantado, ancha la espalda, la cabellera negra y rizada, levantándose sobre las sienas para atrás; un bigote negro y unos labios gruesos le daban todo el aspecto, aun cuando iba cuidadosamente vestido de etiqueta, de ser uno de esos hombres que se llaman artistas y en los teatros de tercer orden, o en las ferias de los pueblos, se exhiben haciendo ejercicios de fuerza, rompiendo cadenas, doblándose barras de hierro sobre el brazo, o jugando con balas de cañón: además se le conocía una educación poco

esmerada; reía brutalmente; hablaba alto, decía palabras inconvenientes; reñía por todo a los criados y encontraba malo todo cuanto le presentaban (*ibid.*, pp. 254-255).

De acuerdo con esta descripción, Armando está muy cerca de ser la bestia a la que se refiere el título. En cuanto al segundo nivel de configuración de los personajes, el profundo, puede apreciarse un intento por simular una cercanía del narrador con papá Ramón, en frases como: “Sentía un verdadero placer”, “No comprendiendo”, “Creyendo encontrar”, “Entonces conoció” y “No se incomodó”. En contraste, para simular el efecto contrario con Armando, se tienen frases que dan la sensación de lejanía, como: “Parecía el principal”, “Representaba unos treinta años”, “Le daban todo el aspecto de ser uno de esos hombres”, “Se le conocía una educación poco esmerada”, “Debió llamarle la atención”, “Quizá excitado”, “Quizá por la conmoción”. Como se observa, el uso del adverbio de duda “quizá” en las dos últimas frases enfatiza el supuesto desconocimiento, desinterés o poca simpatía del narrador por el otro personaje.

Se entiende, entonces, que existe la intención de crear empatía o apatía entre lector y cada uno de los personajes, mediante el uso de elementos explícitos, como la descripción y los juicios positivos o negativos del narrador, y mediante elementos implícitos, como el hecho de que a través de ciertas frases nos haga sentir más cerca o más lejos –física y moralmente– de uno u otro personaje. Cabe recordar que, en principio, la identificación entre personaje y lector será más factible si este último entiende las motivaciones del primero, pues el lector sólo simpatizará con el que posee rasgos más humanos y rechazará

al que no. Sin embargo, estas ideas que sobre cada personaje ha construido el narrador de “La bestia humana”, como se supondrá debido al desenlace de la historia, son falsas o, por lo menos, incompletas.

Por tanto, para sustentar la lectura del cuento que aquí propongo, es necesario partir del contraste resultante entre la descripción inicial de papá Ramón –ese compendio de lo bueno y lo manso– y su acción final, que el narrador sintetiza en un último retrato: “y mientras papá Ramón seguía golpeando, hiriendo, destrozando: bramaba, rugía, silbaba como la serpiente; ya no era un hombre. Papá Ramón había desaparecido; era un tigre sediento de sangre; era un gorila feroz, encarnizado; era el niño que goza en hacer pedazos el máspreciado de sus juguetes” (*ibid.*, pp. 258-259).

La serpiente, el primer símil sugerido, es quizá uno de los animales con carga más negativa, y no sólo por el pasaje bíblico del Génesis, sino también porque, como señala Chevalier, si el humano se sitúa “al término de un largo ‘esfuerzo genético’ [...] semejante criatura fría, sin patas, ni pelos, ni plumas, [lo hace] en el comienzo del mismo esfuerzo. En este sentido, hombre y serpiente son opuestos, complementarios o rivales [...] hay algo de serpiente en el hombre y, singularmente, en la parte de él que su entendimiento controla menos” (1986, p. 925). De manera similar, el tigre representa el “oscurecimiento de la conciencia, sumergida por la ola de los deseos elementales desencadenados”. La alusión al niño es todavía más llamativa, porque remite a la sensación de lo siniestro sugerida por Freud (1978, p. 59) en su ensayo del mismo nombre, donde el sujeto que la padece se ve

enfrentado a situaciones y condiciones que creía superadas y siente angustia por ello. Las tres alusiones, como se observa, tienen que ver con el lado oculto de la psique humana.

Esta múltiple alusión a la parte oscura del ser humano concluye, como se verá en un fragmento que citaré más abajo, en la afirmación de que cualquiera, dadas ciertas condiciones, puede retornar a las primeras etapas de su vida, a un periodo donde no hay autocontrol, ni separación entre el placer y la destrucción, y convertirse en la serpiente, el tigre, el gorila o el niño. Se argumenta que la bestia se encuentra dentro de todos y se entiende que si el narrador omnisciente –que, desde luego, conocía el lado oscuro del personaje– sólo había presentado el lado conocido y amable de papá Ramón, había sido por mera estrategia narrativa. Pero me interesa resaltar esta dualidad del ser humano sugerida en el cuento, sobre todo porque es la que permite a Alfredo Pavón hacer, en su artículo “Vicente Riva Palacio, cuentista”, una lectura desde un enfoque psicológico.

Según Pavón, la clave de lectura de este texto no está en su estructura sino en el intenso sesgo psicológico que tiene y que comparte con los demás cuentos, pues un análisis de este tipo en “La bestia humana” es capaz de resaltar dos cosas en cuanto al personaje principal: el sometimiento a la cultura y la entrega a las exigencias de las fuerzas naturales. Así, se tiene, primero, una imagen positiva del personaje, una a la que incluso el narrador se filia o parece filiarse; sin embargo, en segundo lugar, también puede entenderse toda su forma de actuar –actitud servil, rutina constante, alejamiento de las relaciones y de los conflictos– como mera “búsqueda de satisfacción individual” (1991, p. 19). Según Pavón, “papá Ramón se contenta con un edén hecho a su imagen y semejanza, circularmente

obsesivo, sujeto a las costumbres y al acto mecánico” (*ibid.*, p. 29). Por eso al entrar en conflicto con otro personaje, que le niega la satisfacción que requiere, emerge el ser real, el violento, agresivo y destructivo. A Armando, el antagonista, Pavón lo considera como un ser marginal, un ser frustrado porque la sociedad, a la que pertenece papá Ramón, no le reconoce sus méritos. De ahí, según Pavón, que Armando moleste al otro personaje.

La interpretación de Pavón me parece en lo general coherente; sin embargo, creo que su propuesta presenta, al menos, dos problemas: 1) todos los personajes de *Cuentos del General*, aunque posean un narrador omnisciente, tienen poca profundidad psicológica, debido, sobre todo, a una de las particularidades de la literatura ejemplar, arriba mencionada, y a que fueron textos originalmente concebidos para ser publicados en diarios sin intención de analizar la psique humana, aunque se hagan algunas generalizaciones sobre los rasgos más universales de nuestro comportamiento; 2) para que la interpretación psicológica basada en un egocentrismo exacerbado de papá Ramón adquiriera sentido, hace falta encontrar, por lo menos, un elemento temático-estructural que permita establecer un puente entre la interpretación y la teoría. Debido a los orígenes de *Cuentos del General*, como hemos venido sugiriendo, en los *Ceros*, donde se discutió contra la doctrina de Comte, y a la conocida tendencia krausista del autor, se puede proponer que ese puente es el antipositivismo resultante del uso del pastiche, mismo que ironiza sobre el discurso positivista. No hay que olvidar, tratando de relacionar la línea de argumentación de los antipositivistas con la interpretación de Pavón, que uno de los reclamos hechos a los seguidores de Comte fue la posible tendencia a comportamientos excesivamente

individualistas de sujetos educados en una visión que sólo se centraba en los resultados y dejaba de lado el aspecto humano. Según Leopoldo Zea, para Ezequiel Montes, Ministro de Educación con Manuel González, el positivismo volvía egoístas a los hombres porque sólo se basaba en el éxito de sus ideas y dejaba de lado valores nacionales, por considerarlos absolutos (Zea 2005, p. 342). Según Montes, en esa falta de ideales, porque los ideales tienden al absoluto, es donde se encuentra uno de los problemas de la doctrina positivista. Aunque como Zea señala, los positivistas también tenían un absoluto, el orden, y también un dios, el trabajo.

De acuerdo con Díaz y de Ovando, desde el primer Cero, el 3 de enero de 1882, escrito por Juan de Dios Peza, se hace mofa del lenguaje técnico de los positivistas. Así que no es de extrañar que en un Cero perteneciente a Riva Palacio, el del 9 de enero, se continúe con la burla y se vaya todavía más lejos, mediante la imitación del discurso de la doctrina decimonónica, al señalar una de las principales debilidades o defectos de la misma, según los metafísicos, el traslado ingenuo de algunas teorías de las ciencias naturales a las ciencias sociales:

Cuando se comparan los desastres de la guerra civil, con el precipitado de las sales de mercurio tratadas por algún ioduro; cuando se dice que la cólera popular se parece al hidrógeno arseniado, o que las maquinaciones de la política son la fuerza catalítica de las sociedades; cuando para hablar de la Corte de Justicia y del ejecutivo se cita cualquiera ley mecánica, por ejemplo; que la potencia y la resistencia están en razón inversa de los brazos de palanca; o cuando se intenta reformar la Constitución por medio de diferenciaciones aprendidas en el cálculo de Boucharlat, entonces, se necesita ser bachiller para entender a los oradores que llevan la voz del pueblo y francamente no hay todavía un pueblo tan ilustrado y tan grande (Riva Palacio 1994^a, p. 313).

Aunque lo explícito es el reclamo a los positivistas por no considerar las limitaciones educativas del pueblo, en este Cero, como en la mayoría que Riva Palacio escribió, también existe una burla mediante la imitación de los distintos estilos de los personajes sobre los que se escribe la semblanza. En “La bestia humana”, sin embargo, sólo se señalan algunos tecnicismos y se parodia la lógica explicativa científica característica de la doctrina –imitación que creo suficiente para mi interpretación–, como se observa en el siguiente fragmento, cuando el narrador intenta dar sentido al comportamiento de papá Ramón:

Todas esas capas de barniz que en mil generaciones han ido colocando como estratificación, y a fuerza de años, para formar una envoltura dentro de la cual pueda vivir oculta e inofensiva la bestia humana en el siglo XIX, se hicieron pedazos en menos de cinco minutos, y había surgido la fiera que duerme olvidada en cada uno de los hombres; que oculta su vida latente quizá en los más profundo y misterioso de las circunvoluciones cerebrales, y que muchas veces se yergue y se asoma terrible, prestando a los músculos fuerza y elasticidad irresistibles; al cerebro sus instintos y sus vértigos salvajes, y a todo el organismo sus energías y sus paroxismos incomprensibles (Riva Palacio 1896, p. 259).

Teniendo en cuenta esta burla del positivismo,⁹⁰ mediante la imitación de su estilo lógico-científico, puede interpretarse, entonces, la visión inicial dada por el narrador sobre papá Ramón como irónica; pues la bondad excesiva, así como la extrema dedicación a su trabajo resulta, por un lado, simple y llana explotación y, por el otro, sometimiento. Vale comentar, sin embargo, que lo que se ataca es la tendencia positivista de considerar válidas

⁹⁰ Además, por supuesto, hay una burla más profunda enfocada a la visión que la doctrina de Comte proponía sobre la evolución del ser humano: de la etapa religiosa, pasando por la metafísica, hasta llegar a la positiva. Aquí parece plantearse un estadio, incluso, anterior al primero.

tales cualidades y no específicamente al personaje, pues como señala Comte instalado en su visión positivista, es “necesario que haya en la sociedad hombres que dirigen y trabajadores que obedezcan. Superiores e inferiores deben estar subordinados a la sociedad. La sociedad debe estar por encima de los interés de los individuos” (Zea 2005, p. 45). Al respecto, José Vasconcelos dice que el positivismo considera que

el progreso produce fatalmente una clase afortunada que, por poseer mejores dotes, representa la selección de las especies y tiene, por lo mismo, el derecho casi sagrado de explotar y sostener a su dominio a los ineptos. En Spencer y Darwin encontraría al grupo social que sostenía tales doctrinas, la justificación de su lugar social y los medios de que se había servido para lograrlo. A base de darwinismo social [...] se pretendió negar al pueblo su derecho a opinar y defender sus intereses (1922, p. 31).

Si se toma el cuento en su conjunto, el énfasis parece residir en los problemas que trae consigo un orden entendido como sometimiento. Tampoco hay que olvidar que para estas fechas, según Leopoldo Zea (2005, p. 51), las diferencias entre la visión del mundo positivista y la de la realidad social mexicana ya eran muy marcadas:

La burguesía mexicana para lograr el orden tuvo que combinar sus intereses con los de otras clases. El orden establecido tuvo que irse transformando en un orden en el cual los encontrados intereses de otras clases tuviesen cabida. El positivismo trató de ayudar en esta coordinación de intereses, en este orden; pero llegó un momento en el cual la idea que sobre el orden se tenía en tal doctrina era hostil a los intereses de las clases con las cuales la burguesía mexicana trataba de llegar a un acuerdo. Llegó un momento en el cual el orden basado en la doctrina positiva no era el orden que la realidad pedía; las ideas de orden del positivismo se convertían en ideas de desorden, perdiendo así su justificación como doctrina de orden social. Fue éste el momento en que las ideas perdieron su relación con las circunstancias y se transformaron en una utopía (*ibid.*, p. 51).

Siguiendo con esta línea de razonamiento, la violencia representada en el cuento se entendería como un llamado de atención sobre lo que puede suceder si se desprecia la libertad por el orden y si el monopolio de la violencia “natural” –por llamar de alguna manera al dominio del más fuerte– es aplicado sin una lógica que lo respalde: papá Ramón intenta retirarse aceptando, de alguna manera, que un sujeto como Armando y en su circunstancia –fortachón inculto, un poco ebrio y rodeado de aduladores– se comporte de esa manera y se burle de él, pero es incapaz de tolerar el abuso físico como diversión y sin razón de ser. Por ello, entiendo que la presencia de *El Fígaro* en el cuento –que se saboree su lectura y que al final quede sin ninguna mancha sobre el brazo de un papá Ramón muerto– no es gratuita, sino un guiño del autor implicado que señala directamente a Francia, cuna del positivismo, en su doble cara, como ejemplo de civilidad y, por su puesto, como todo lo contrario, instinto puro. Si al lector decimonónico le fuera posible extraer una lectura ejemplar, probablemente repararía en algo básico, una lectura incluso política:⁹¹ cualquiera en cualquier momento es capaz de reaccionar a la violencia con violencia –una revolución, por ejemplo– si el poderoso –quizá el Estado que monopoliza esa violencia– ha dejado de representar una opción viable, ya sea porque dejó de cumplir con su función o

⁹¹ Una característica que distinguió a la prensa mexicana durante la mayor parte del siglo XIX fue el predominio de “la prensa política de pequeños tirajes, con editoriales y reflexiones especializadas, dirigidos a un público politizado [...]. Los representantes por excelencia de este tipo de publicaciones eran los periódicos liberales *El Siglo XIX* [sic.] y *El Monitor Republicano*, surgidos en la década de 1840 y que medio siglo después [cuando Riva Palacio publicaba sus cuentos entre 1892 y 1893] todavía marcaban la pauta en el quehacer periodístico nacional” (Castillo Troncoso 2005, p. 108). España estuvo en la misma situación la mayor parte del siglo XIX. De ahí, que no sea tan descabellado suponer una lectura política de un lector contemporáneo a Riva Palacio.

porque ni siquiera su discurso es capaz de completar los vacíos –pues toda incoherencia lo es– que la realidad, sobre todo la mexicana, parecía evidenciar en la última década del siglo XIX.⁹²

5. El espacio-tiempo, la metempsicosis y lo fantástico en “El matrimonio desigual”

Uno de los mejores textos del cuentario es “El matrimonio desigual”, el último publicado en *LIEA*, el 8 de septiembre de 1893, y el que, a mi parecer, coincide mejor con la idea de cuento fantástico que manejan la mayoría de los estudiosos del tema. Dos son las premisas básicas sobre las que creo se puede considerar un texto como fantástico: 1) “la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible” (Roas 2009, p. 94)⁹³ y 2) la ambigüedad y/o la duda (Botton Burlá 2003, p. 184).⁹⁴ Ambos elementos pueden hallarse en el comentario que hace el narrador principal de este cuento de Riva Palacio al acabar de oír la historia contada

⁹² Me atrevo a sugerir esta interpretación porque lo permite la retrospectiva histórica –pues en catorce años Madero se levantaría en armas, iniciando con la Revolución Mexicana– pero también porque, como sugiere Leopoldo Zea y ya señalé, la realidad había hecho evidente que el positivismo ya no era funcional en México, hecho que para un anti-positivista como Riva Palacio no debió pasar desapercibido.

⁹³ Según David Roas, por un lado se tiene lo real o posible, y por el otro lo imposible, “aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable”, según la idea de la realidad con la que coincidamos; y en la tensión entre ambos esta lo fantástico.

⁹⁴ De acuerdo con Flora Botton “si no hay en el texto ambigüedad o duda, o ambas, el hecho, el ser, el acto o la situación que parecían ser fantásticos entran a formar parte del campo de lo maravilloso o de lo extraordinario. La duda, la ambigüedad, pueden o no estar representadas en el texto; pueden formar parte de él o quedar como interrogantes en el espíritu del lector, pero su presencia es indispensable [...] para que un cuento pueda ser considerado fantástico” (2003, p. 184).

por el narrador secundario, Leopoldo-Guillermo:⁹⁵ “Sin hacer comentarios nos retiramos todos en el momento, y apenas pude dormir pensando si habría algo de verdad en aquella historia, si eran dos locos o eran un loco y una mártir” (Riva Palacio 1896, p. 217). La propuesta de Roas y la de Botton Burlá son, al menos en un caso, complementarias: el conflicto entre lo posible y lo imposible puede producir la sensación de ambigüedad o de duda –evidenciándola–, pero también puede no producirla, asimismo, ambas o una de las sensaciones pueden estar presentes pero sin que exista conflicto entre lo posible y lo imposible. De esta manera, la existencia del conflicto garantiza que la narración sea fantástica; sin embargo, que las sensaciones estén presentes ayuda, cuando sea el caso, a detectar el conflicto.

Así, aunque el narrador personaje que da entrada en otro de los textos de *Cuentos del General*, “La madre selva”, un hombre de Occidente que habita Madrid, no cree lo contado, el narrador personaje, un practicante del Islam llamado Ben-Hamin, no duda de que su historia sea real. Es decir, la postura del primero es más la de un recolector de tradiciones que la de un creyente, hecho que nos aleja de la historia narrada, nos permite mirar con más objetividad lo ocurrido y, por supuesto, dudar. Sin embargo, este narrador no descalifica, en ningún momento, a Ben-Hamin ni vuelve a tomar la voz, después de que este último concluye. Por ello, como sucede en las hagiografías, la cohesión interna se logra mediante el elemento religioso y revela que no existe ningún tipo de conflicto. De manera similar, en algunos de los cuentos de santos de Riva Palacio, como “Leyenda de un santo” –

⁹⁵ Ambos narradores son personajes.

arriba comentado–, “El voto del soldado”⁹⁶ o “Las honras de Carlos v” –y a pesar de la ambigüedad que resulta de la presencia de la ironía– su construcción se logra mediante una fuerte raigambre religiosa, por lo que tampoco permiten el conflicto; por ejemplo: 1) el florecimiento de una higuera seca al tiempo que Felipe de Jesús es martirizado –en el caso del primer cuento mencionado–; 2) la conversión del peor de los soldados en sacerdote a raíz de que su caballo es incorporado a las divinidades de un pueblo indígena –en el caso del segundo–; y 3) la coincidencia entre los funerales celebradas en honor de Carlos v por un sacerdote en un pueblo bastante alejado de las zonas urbanas y de la noticia de la muerte del monarca –en el caso del tercero.

Creo necesario reparar en el aspecto fantástico de “El matrimonio desigual”, porque el enfoque permite establecer nexos entre *Cuentos del General* –culminación de la obra literaria rivapalatina– y *Cuentos de un loco* (1874), texto, este último, perteneciente más al ámbito de lo maravilloso, pero del que toma el suceso del naufragio y la permanencia de la conciencia tras la muerte –lo que apoya la idea de Botton Burlá de que no hay temas fantásticos, sino sólo tratamientos (Botton Burla 2003, p. 186)–. Además, como suele ser

⁹⁶ Es llamativo, además, que en este texto en particular, como en su conferencia, haya un claro intento por explicar la lógica que existía tras las creencias religiosas de los indígenas; pues que estos últimos adoraran a los caballos era, más que una muestra de inferioridad, una estrategia política del conquistado: “Convocóse una numerosa asamblea para discutir el partido que debía adoptarse [...] y después de varias opiniones emitidas con timidez al principio y con gran energía en el curso de aquella discusión [...] vinieron todos a convenir en que lo más acertado era hacer una imagen del caballo en mampostería y colocarlo entre los dioses del pueblo, para que a su vuelta Corté pudiese ver que, si el huésped había fallecido, el pueblo le había colocado en el número de sus dioses” (Riva Palacio 1896, p. 126).

una característica en la obra de Riva Palacio, aparecen algunos guiños que conectan ambas narraciones, como la alusión, comentada al principio de este apartado a la locura de Leopoldo-Guillermo.

Los narradores de “El matrimonio desigual” son dos, uno principal –que guía el relato enmarcador–, personaje que no revela su nombre, y otro secundario, Leopoldo-Guillermo – que guía el relato en marco–. A este último se le cede la voz para el relato más importante, su historia con Margarita. Ambos narradores son personajes con focalización exterior fija. Cabe señalar, respecto del narrador principal, que el uso de la primera persona del plural se asemeja a una especie de omnisciencia, como se puede notar en algunos de los verbos usados: soñábamos, sentíamos, revivíamos, nos parecía que escuchábamos, contemplábamos, comprendiéramos, sabíamos, estábamos como soñando, nos pareció. Sin embargo, nunca focaliza explícitamente al interior de algún personaje. Esto permite al narrador, equiciente como el narrador de “La pata de mono”,⁹⁷ comportarse tan libremente como un narrador omnisciente.

La primera persona del plural sirve, en todo caso, para enfatizar la idea del espacio-tiempo como reflejo de la percepción del narrador principal anónimo, pues las otras entidades que comparten el universo de su relato, salvo Leopoldo-Guillermo y Margarita,

⁹⁷ Un caso paradigmático de cuento fantástico es “La pata de mono”, de W. W. Jacobs, que aparece en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), pues posee la justa combinación entre un narrador equiciente, un objeto cargado semánticamente de un contexto legendario y un final verosímelmente abierto. De esta manera sólo se dice al lector lo suficiente para mantenerlo interesado, pero no tanto como para que se decida por lo maravilloso o lo extraordinario.

son tan sólo parte de la ambientación: funcionan como si fueran un solo personaje con el narrador: “Quizá Leopoldo llegó a comprender que nos admiraba eso [que se llamara Leopoldo y que Margarita le dijera Guillermo], y además la gran diferencia de edad que entre los dos había y el profundo cariño que se demostraban” (Riva Palacio 1896, p. 207). Del narrador principal se sabe que es admirador y conocedor de la historia española, de tendencia nacionalista, y un agnóstico influenciado que no sabe si debe o no creer lo que le cuenta Guillermo-Leopoldo.

El cuento comienza cuando el narrador principal anónimo advierte que llegaron, en un viaje de turismo cultural, a Covadonga.⁹⁸ Riva Palacio parece enfatizar el aspecto simbólico que la Reconquista de España tiene, básicamente, en dos distintos aspectos. Por un lado, en el sentido nacionalista español que se refiere al impulso de recuperación de su territorio hasta llegar a conquistar América: “para que de allí saliera el germen de un pueblo que debía crecer y robustecerse cada día, reconquistar su patria y pasear triunfante su bandera en el siglo XVI por la mitad del mundo” (Riva Palacio 1896, p. 206); por el otro, el otorgado por el paratexto factual, el del IV Centenario del Descubrimiento de América, y, por su puesto, lo que implica que Riva Palacio, un general que participó en la reconquista del territorio mexicano para restaurar la República de Juárez, lo diga. Vale comentar que

⁹⁸ Olea Franco (2004, pp. 71-72) señala como dos de las características del cuento fantástico mexicano del siglo XIX y XX, la codificación realista y su posterior erosión a partir de la intromisión de un hecho insólito. Como consecuencia de esta especie de agrietamiento aparece una realidad alterna. En este sentido, el inicio del cuento, que se centra en la llegada del narrador y su esposa con otros turistas a Covadonga, cumpliría con los requisitos del primer punto, en tanto que la entrada a escena de la pareja de Leopoldo-Guillermo y Margarita –el matrimonio desigual–, con los del segundo.

esta visión de mundo nacionalista está mucho mejor integrada a la historia que la de “El nido del jilgueros”, pues parte de una visión de lo sublime –de acuerdo con Kant– donde la magnificencia de Covadonga se impone sobre la mente del narrador personaje, preparándose así para la recepción del relato de Guillermo-Leopoldo.⁹⁹

Con este cuento, más que con ningún otro, se reafirma la idea sobre soberanía de las naciones que se plantea con “El nido de jilgueros” y no sólo por el lugar estratégico que se decidió como fondo para contar la historia de Leopoldo-Guillermo y Margarita, Covadonga, sino también por la alusión, como ya mencioné, a *Cuentos de un loco* (1874), donde claramente se condena a España por haber apoyado en un principio la invasión a México.¹⁰⁰ Una segunda alusión al texto de 1874 se encuentra cuando Leopoldo-Guillermo toma la palabra para explicar la diferencia de edades entre él y su esposa: “No es un secreto, ni quiero hacer un misterio de lo que voy a *contar* a ustedes. Creo firmemente que van a tomarme por un *loco*” (*ibid.*, p. 208; las cursivas son mías). Otro elemento que permite establecer la conexión con su obra previa es la parte de la historia donde el personaje naufraga, muere y su espíritu sale del cuerpo que, como se verá más abajo, es igual al de su relato de 1874.

⁹⁹ Un tercer elemento del cuento fantástico mexicano es que está “escrito mediante una serie de recursos indiciales que preparan el clímax del relato, es decir, la irrupción del acontecimiento extraño, cuya naturaleza específica debe ser ocultada con sabiduría casi hasta el final por parte del narrador” (*ibid.*, p. 72). De alguna manera, los distintos comentarios a favor de la impresión de sublimidad, que va causando el espacio histórico en el narrador en marco, preparan al lector para esa “irrupción del elemento extraño”.

¹⁰⁰ De acuerdo con Olea Franco, el cuento fantástico mexicano también “cuestiona en diversos niveles la cosmovisión o ideología vigente en el momento de su enunciación; no obstante, no se propone la sustitución plena y absoluta del paradigma” (*idem*).

Leopoldo-Guillermo es un personaje dual: por un lado, Guillermo “Tenía veintiocho años, era honrado, laborioso, inteligente; amaba de corazón a Margarita” (Riva Palacio 1896, p. 210), con la que quería casarse, era arrojado para los negocios, pues al presentársele la oportunidad de “una brillante especulación en América” (Riva Palacio 1896, p. 210), no duda, tras el apoyo de la madre de Margarita y de esta última, en subirse al vapor, donde muere. Por el otro, se tiene al hijo de un opulento capitalista, Leopoldo, quien amó a Margarita desde que recordó ser la reencarnación de Guillermo, a los 7 años. Leopoldo-Guillermo y Margarita se casaron cuando él tenía 28 y ella 49. Al momento que se cuenta la historia, el primero tiene 36 y la segunda 57; de ahí el desconcierto que podía producir que fueran marido y mujer y de ahí también el título del cuento.

Como he mencionado a lo largo de esta tesis, *Cuentos del General* es la culminación y cumbre de la carrera literaria de Riva Palacio, carrera que desde sus inicios, con las obras de teatro escritas en colaboración con Juan Antonio Mateos, se constituyó sobre premisas nacionalistas y liberales. Sin embargo, el sentido que Riva Palacio le da a su visión del mundo en su obra literaria está muy lejos del falso chovinismo electorero de los políticos y de los intelectuales de cualquier régimen; su nacionalismo se basa en la firme convicción de que se debe respetar al otro, ya sea un solo sujeto, la sociedad en su conjunto o un país completo. Como se vio en el segundo capítulo (II.A), no hay una variación significativa de las ideas de Riva Palacio ni respecto de la historiografía ni en cuanto a su convicción liberal; si acaso sólo cambia en cuanto a la calidad de la argumentación, que va mejorando

con los años. En “Cuentos de un loco”, Riva Palacio lee la historia mundial de Occidente a partir de la invasión francesa a nuestro país:

Cuentos de un loco es uno de los alegatos literarios más inteligentes, más lúcidos en pro del principio de no intervención y también de la lucha por salvaguardar a México, a América, del descrédito con que Europa, la atacante, nos envolvió, y la prueba ante esta Europa ensoberbecida es el castigo a su sinrazón, y la victoria de la república liberal que tiene a Dios de su lado sobre las monarquías, gobiernos caducos. Esta república liberal que es el presente y tal vez el futuro, puede vanagloriarse frente a Europa de haber logrado la paridad histórica y la madurez política (Díaz y de Ovando 1993, p. lv).

A pesar de esta tendencia nacionalista, incluso un poco más emotiva que en su demás obra, hay un elemento que además de reforzar la coherencia interna de *Cuentos de un loco* establece un claro nexo con “El matrimonio desigual”, posibilitando una nueva ruta interpretativa, me refiero a la metempsicosis. Mientras en el relato de 1874 no se nombra la doctrina, en “El matrimonio desigual” se lee en voz del narrador secundario: “Ya sé – continuó solemnemente– que no hay para qué preguntar a ustedes que si creen en la metempsicosis, en las teorías de Pitágoras acerca de la transmigración de las almas, o en las doctrinas de la reencarnación que han sostenido con tanto empeño apóstoles del espiritismo como Allán Kardec o Juan Renau, porque todas estas teorías han de ser para ustedes delirio. Yo también tenía esas mismas convicciones” (Riva Palacio 1896, p. 212). En principio la mención de la metempsicosis implica, muy posiblemente, el señalamiento de algo ya bastante conocido al lector, pero también la revelación del elemento integrador del cuento, las piezas faltantes del rompecabezas. En el caso de *Cuentos de un loco*, la omisión envuelve, más que pudor, un intento por apartarse del discurso doctrinario.

El primero de los espiritistas que Riva Palacio menciona, Allán Kardec (1804-1869), se hizo famoso con *El libro de los espíritus* (1857). En este texto –que se dice fue dictado por espíritus– se hace una clasificación entre espíritus superiores e inferiores, se explica que el alma es, en realidad, un espíritu que temporalmente toma un cuerpo como envoltura con el fin específico de encaminarse a la perfección –convertirse en un espíritu superior, lejos de los instintos animales de los espíritus inferiores– y que siempre que muere una persona –como sucede en *Cuentos de un loco* y “El matrimonio desigual”– “el alma vuelve al mundo de los espíritus [...] para tomar una nueva existencia material, después de un espacio de tiempo más o menos prolongado, durante el cual se encuentra en estado de espíritu errante [y se halla...] a todos los que conoció en la tierra y todas las existencias anteriores se presentan a su memoria con el recuerdo de todo el bien y de todo el mal que ha hecho” (Kardec 1975, pp. 19-20).

Al menos son cinco los puntos que dan cuenta de la similitud de *Cuentos de un loco* y de “El matrimonio desigual” a partir del pasaje de la muerte: a) el personaje viaja en un barco; b) el barco naufraga; c) el personaje muere; d) el personaje toma conciencia en la muerte; e) el personaje toma conciencia de que no tiene las limitaciones corporales. En el relato de 1874, se narra la muerte de su protagonista al incendiarse el barco en el que iba, el Espartaco, y sus (re) descubrimientos en el mundo de los espíritus, asimismo, el desastre que dejó la lucha contra el Segundo Imperio y las consecuencias para sus incitadores europeos. El narrador anónimo de este relato, con todas las características que adquiere al momento de su muerte, ficcionaliza las posibilidades que Kardec propone como

pertenecientes a los espíritus. Ante esto, no es gratuita, según la lógica espiritista, la negación de la posibilidad de morir:

Busqué la muerte en alguna parte [...] y no vi más que el trabajo de la vida cambiando de forma a la materia, y la ley eterna perfeccionando los espíritus.

Quise preguntar por la muerte y los espíritus que me rodeaban sonrieron compasivamente; la luz descendió más clara sobre mí, y todo lo comprendí entonces, y exclamé:

—¡Dios es la vida: si hubiera muerte no habría Dios! (Riva Palacio 1993, p. 82).

Así, los vivos son los únicos capaces de creer en la muerte: “Vosotros no sabéis lo que es la muerte. El triste y descarnado esqueleto que entre vosotros la simboliza es una de vuestras más necias preocupaciones. Simbolizáis la metamorfosis de la mariposa con el perdido capullo que se convierte en polvo en la rama de un árbol, cuando ese capullo no es más que la cárcel aborrecida del dorado insecto que se baña en ondas de luz” (*ibid.*, p. 77). De esta forma, la muerte es considerada como una evolución de las posibilidades de percepción de la conciencia. De manera similar, en “El matrimonio desigual” la conciencia es capaz de superar la muerte y la reencarnación, y, por ello, la posibilidad de recordar suple —también de acuerdo con postulados del espiritismo— a la necesidad de aprender:

Recobré la conciencia de mi ser, pero no era yo lo que había sido. Me encontré ligero; estaba yo en el espacio como suspendido, y a lo lejos veía el lugar de la catástrofe, no más como una mancha de niebla sobre la inmensidad del mar, porque la tierra sin arrastrarme en su movimiento, caminaba vertiginosamente flotando en lo infinito. Entonces comprendí que había muerto [...] Un años después –continuó Leopoldo– había yo reencarnado en el cuerpo de un niño, hijo de un opulento capitalista, y en la misma ciudad en que vivía Margarita. / Hasta los siete años durmieron mis recuerdos; pero despertaron claros y brillantes con la conciencia de la misión que me había yo impuesto” (Riva Palacio 1896, pp. 214-215).

Otro de los elementos que se enfatiza tanto en *Cuentos de un loco* como en “El matrimonio desigual” es la vista. En el primero se lee:

Mi vista había adquirido una penetración, un alcance y una seguridad asombrosa: podía mirar al sol frente a frente, distinguía miríadas de astros y de mundos perdidos en los inmensos espacios del infinito; podía contar y distinguir unos de otros esos soles, a los que vosotros llamáis estrellas, seguidos de soberbios cortejos de mundos mayores que la tierra; y todo eso que no se mira con los ojos del hombre, o que si llega a verse merced a poderosos instrumentos, parece inmóvil y sin vida, lo vi moverse y vivir (Riva Palacio 1993, p. 81).

Y más adelante: “La vista de los espíritus no tiene esa triste limitación ni esa debilidad de que adolece la de los hombres; el más poderoso telescopio apenas podrá dar una idea de la poderosa extensión de vista de un espíritu” (*ibid.*, p. 87). De la misma manera, en “El matrimonio desigual” se encuentra: “Comencé a adquirir la maravillosa perfección de los espíritus: pude ver a inmensa distancia, y entre muchos cadáveres que flotaban sobre las olas reconocí el mío” (Riva Palacio 1896, p. 214). Para explicar esta habilidad de los espíritus, Kardec la relaciona con otra: “Como el espíritu se traslada con la rapidez del pensamiento, puede decirse que ve a la vez lo que sucede en todas partes. Su pensamiento puede irradiar y fijarse al mismo tiempo en muchos puntos diferentes; pero

esta facultad depende de su pureza, de modo que, mientras menos puro es, más limitada tiene la vista, y sólo los espíritus superiores pueden abarcar el conjunto” (1975, p. 136). En el primer caso, la vista del personaje es guiada por el Ángel de México¹⁰¹ en un recorrido por la historia del país y no se menciona nada sobre la posibilidad de renacer; en el segundo caso, el personaje, debido a los lazos que lo ataban a Margarita y a su madre, decide regresar al mundo.

El viaje a la velocidad del pensamiento, que también menciona Kardec, es posible para el personaje anónimo de *Cuentos de un loco*: “la luz de la estrella polar caminando 77000 leguas por segundo [371,758.46 km / s], necesitaba viajar 50 años para llegar a vuestro mundo y, sin embargo, yo no había sentido para llegar hasta allí más que si fuera un instante” (Riva Palacio 1993, pp. 85-86). “Aquel viaje que la luz hace en cincuenta años, lo habíamos hecho nosotros con la rapidez del pensamiento” (*ibid.*, p. 87).

El dominio que Leopoldo-Guillermo tiene no se limita a los espacio-tiempo de su relato, pues a pesar de que los receptores se resisten a creerle, justo cuando inicia su narración “La luz de las lámparas nos pareció [dice el narrador principal] que alumbraba menos. Aquél hombre había llegado a preocuparnos, por no decir a sugestionarnos” (Riva Palacio 1896, p. 210). Es decir, en una especie de falacia patética, Leopoldo-Guillermo no sólo es capaz de conmover a los personajes sino también de influir en el espacio-tiempo ante una atmósfera que se acondiciona para lo que empieza a ser narrado. Esto, pues, según

¹⁰¹ Entre los espíritus superiores, de acuerdo con Kardec, están los ángeles (1975, p. 19).

Kardec, los “espíritus ejercen en el mundo moral y hasta en el físico una acción incesante; obran sobre la materia y el pensamiento, y constituyen uno de los poderes de la naturaleza, causa eficiente de una multitud de fenómenos inexplicados o mal explicados hasta ahora, y que sólo en el espiritismo encuentran solución racional” (1975, p. 20). Así, por un lado, la metempsicosis, un elemento temático, da a Riva Palacio la posibilidad de integrar los distintos elementos del relato –narrador, personajes y espacio-tiempo– de manera coherente; y, por otro, la ambigüedad, característica del cuento fantástico, distrae lo suficiente del contenido como para que se pueda acceder más fácilmente a las ideas sobre España a partir de una lectura profunda y de la interpretación simbólica del espacio-tiempo.

6. El cierre y las impresiones en “La burra perdida”

Debido a la importancia que Riva Palacio da a los finales, como se pudo ver en el primer capítulo (I.C.), es importante revisar el texto que cierra *Cuentos del General*, “La burra perdida”. La posición de este cuento resulta todavía más significativa si considera que dejó de ser inédito hasta 1896; es decir, es posible que sólo se haya escrito para publicarse en el libro. De sus siete novelas, sólo *Los piratas del golfo. Novela histórica* (Riva Palacio 2000 [1869]) no tiene epílogo. Igual, entre sus recopilaciones de textos individuales, sólo sus poemarios *Flores del alma* (1875) –libro reconstruido por Luis Mario Schneider para la edición de *Poesía completa* (2000) coordinada por Ortiz Monasterio, pues no ha sido localizada ninguna edición (2000, p. 30)–, *Páginas en verso* (1885) y *Mis versos* (1893)

carecen de un cierre formal. Aunque los dos primeros cuentan con un prólogo de Francisco Sosa. Cabe mencionar que, a pesar de su liberalismo político y económico, y de su actualidad en la narrativa, Riva Palacio se muestra particularmente conservador en las formas que usa en su poesía: por ejemplo, utiliza el soneto, décimas espinela e italiana, silvas, terceto encadenado, redondillas, quintillas, etc. “También, como todo romántico mexicano, fue poco revolucionario en el aspecto de la preceptiva. Forma y métrica se sostienen dentro de escasísimos aportes o transformaciones” (Schneider 2000, p. 28).

Además, los

temas abordados [...] se mantienen dentro de los clásicos tocados por los románticos nacionales; el paisaje que conjuga fauna y flora; el horizonte marítimo, cascadas, ríos, y lo orográfico, montañas, sierras, cañadas; la luz solar y sus modificaciones regionales que intervienen no solamente en su enumeración, sino muchas veces como espejo de profundos estados espirituales, tanto enmarcados en alegrías como en desazones (*ibid.*, p. 27).

De acuerdo con Luis Mario Schneider, los criterios para la elaboración de sus libros de poemas, por lo menos de los últimos dos, fueron bastante anárquicos (*ibid.*, p. 29). Es probable, en este caso, que Riva Palacio pensara que la poesía no necesitaba de ningún paratexto para completar su significado. No sucede lo mismo con *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, semblanzas ensayo a los que agrega, como epílogo, un “Adiós al lector”, para justificar, de manera rápida, por qué había incluido a unos autores y a otros no; por qué había sido tan benévolo con algunos; advertir que, posiblemente, hubiera un segundo volumen y, finalmente, quejarse de su suerte política –recuérdese que apenas unos meses antes había renunciado a su cargo de Ministro de Fomento, por el bloqueo que habían

ideado Díaz y Tagle a su Exposición Internacional—: “hoy cansado del mundo y harto de desengaños, me da la gana de alabar a los que lo merecen; a aquéllos de quienes nada espero ni nada temo, y con los que la sociedad es injusta mirándoles con indiferencia”(Riva Palacio 1882, p. 370).

Por supuesto, posiblemente Riva Palacio pudo considerar en su momento que sus cuentos no necesitaban de prólogo y menos de un epílogo, no del todo necesario en un cuentario. La falta del primero, como se ha mencionado a lo largo de esta tesis, más pudo haber sido problema de su enfermedad. En cuanto al epílogo, no sería del todo improbable que Riva Palacio lo incluyera, sobre todo como un apoyo para que en el lector quedara clara la idea de lo que pretendía con sus distintos cuentos. De lo que no cabe duda es de que los cierres eran importantes para el escritor de *Monja y casada...* y que si no hubiera caído enfermo, posiblemente tuviéramos uno en el cuentario. Por ello, considero que, como parte del diálogo por el IV Centenario del Descubrimiento iniciado con su conferencia en el Ateneo de Madrid, “La burra perdida” adquiere significado especial porque es el último cuento.

El texto se divide en seis partes indicadas gráficamente por tres asteriscos, así como se establecen los distintos apartados a lo largo del volumen. Aquí, sin embargo, a diferencia de los otros cuentos, las divisiones son más significativas, porque a partir de ellas se muestra a los personajes en distintos momentos clave para entender el significado del cuento. En el primer apartado, se presentan los personajes y, por supuesto, se establece la situación inicial que es causa del desarrollo posterior de la historia: Serafina, la chica que

hace el quehacer en la casa del tío Santiago y la tía Elena, sería llevada al otro día a un colegio para señoritas para que en dos años, cuando tuviera diecisiete, se casara con su tío Quintín Guardarelo, un español que había hecho fortuna en Cuba. Santiago y Elena se plantean en unas cuantas líneas como unos individuos abusivos, miserables, interesados y egoístas.

En el segundo apartado, se describe el anochecer desde el patio de la casa del tío Santiago, donde están todos los animales. La descripción es casi impresionista, como con pincelazos sueltos, espontáneos, que tratan de captar el movimiento: “Las sombras de la noche se condensaban rápidamente. Los colores y los contornos el caserío iban fundiéndose en la obscuridad, y aparecían en algunos puntos pequeñas lucecillas que salían por las ventanas a lo lejos, como el ojo colorado de un gallo negro” (Riva Palacio 1896, p. 278). – Nótese la influencia casi simbolista de la última imagen–. Este intento por describir el movimiento se da también en la descripción del amanecer de “La visita de los marqueses”, texto del que cito el siguiente pasaje:

Era un día del mes de Agosto; la luz brotó por el Oriente con todo el encanto de una mañana de fiesta [...] Y con un lujo de amabilidad, y con un refinamiento de poesía no comunes, ya jugueteaba sobre las espumas del río; ya iluminaba en su vuelo a las abejas, convirtiéndolas en chispas de fuego que se cruzaban; ya, arrastrándose, venía a esmaltar la hierba de los prados, o a reflejarse sobre un fragmento de vidrio, del que hacía brotar un sol pequeñito, pero deslumbrador, en mitad de la carretera (*ibid.*, pp. 234-235).

De manera similar, en “El buen ejemplo” se describe el pueblo que habita don Lucas como lo haría un paisajista impresionista:

casitas blancas cubiertas de encendidas tejas o de brillantes hojas de palmera, que se refugian de los ardientes rayos del sol tropical a la fresca sombra que le prestan enhiestos cocoteros, copudos tamarindos y crujientes plataneros y gigantescos cedros.

El agua en pequeños arroyuelos cruza retozando por todas las callejuelas, y ocultándose a veces entre macizos de flores y de verdura” (*ibid.*, p. 86).

En el segundo apartado de “La burra perdida” aparece por primera vez Serafina, quien, como no ve a la Generosa –la burra de la casa–, cree que se ha escapado por su culpa y sale a buscarla, asustada por que la fueran a golpear, como lo había sido ese mismo día. Fatigada, se queda dormida bajo un árbol. En el tercer apartado, la tía Elena se percata de que Serafina no está en la casa y cree que se ha escapado por haberle pegado. Sale a buscarla, pues teme quedar mal con don Quintín.

En el cuarto apartado, aparece el tío Santiago y se entera, por el mozo de labranza, que la tía Elena ha salido a buscar a Serafina; para este momento, según palabras del mozo, se tiene la certidumbre de que Serafina ha huido porque la habían golpeado en la tarde. El tío Santiago sale con los perros a buscarlas. Como se queda la casa sola, los zorros aprovechan la situación y se dan un festín con las gallinas. En el quinto apartado, Serafina, que se había quedado dormida justo al lado de la carretera, despierta por el ruido que hace un carro que se dirige a la casa del tío Santiago. El carro se detiene a su lado, y resultan ser don Félix y su tío, don Quintín que venían a recogerla. Serafina les cuenta su problema, se entera ahí de que la burra había sido prestada por el tío Santiago un día antes, les cuenta que sufre de maltrato y se la llevan sin avisarle a nadie. En el sexto apartado, se sabe que el tío Santiago y la tía Elena no habían podido dormir esa noche y que sólo habían alcanzado

a ver el landó que recogió a Serafina de lejos, sin imaginar que iba ahí. Además, sólo se enteraron hasta tiempo después que la adolescente había sido puesta en un colegio para señoritas en Madrid.

Conté la anécdota de cada uno de los apartados porque así se percibe más fácilmente el tipo de construcción casi teatral de cada una de las escenas. Salvo en el último apartado, en todos los demás cuadros no aparecen más de dos personajes por escena: en el primer apartado tenemos al tío Santiago y a la tía Elena –sale de cuadro el primero, como para cambiar de escena–. En la segunda aparece Serafina y un chico que va por el vino a la taberna –sale la primera–. En la tercera se tiene al mozo de labranza y a la tía Elena en la casa –sale ésta–, y en la puerta del campo, de nuevo, a la tía Elena y al chico del vino –salen los dos al mismo tiempo, mientras la primera refiere la didascalia simultáneamente a que hace la acción “Voy a buscarla” (*ibid.*, p. 285)–. En la cuarta aparece el tío Santiago y el mozo de labranza en la casa –sale el primero–. En el quinto, tenemos a Serafina, a don Félix –contacto entre el tío Santiago, la tía Elena y el indiano– y a don Quintín –salen los tres en un landó, mientras el último adelanta (prolepsis) lo que harán, regresar inmediatamente sin llegar al pueblo–. En el sexto sólo aparecen el tío Santiago y la tía Elena viendo el landó a lejos.

Es en este cuento donde mejor puede apreciarse que Riva Palacio ha dejado atrás el registro realista, superación que se evidencia, sobre todo, en la imagen del gallo negro de ojo rojo arriba mencionada. Además, no se busca que el texto dé una visión completa de lo que sucede en el pueblo sino que se presenta una realidad mediante fragmentos, con trozos

de escenas claves. Salvo el tercer apartado que a través de la frase “Media hora después llegó a casa el tío Santiago” (*idem*) se conecta con los hechos del fragmento anterior, los otros cinco apartados exigen al lector que establezca él mismo los nexos. Por ejemplo, después del diálogo inicial, en el primer apartado, entre el tío Santiago y la tía Elena, el narrador continúa con la descripción del anochecer en el pueblo y no se menciona a Serafina sino hasta ocho párrafos después, sin hacer mención de que al otro día irían por ella. Esto sugiere la intención de alejar al lector del futuro del personaje y acercarlo al momento de desesperación que está viviendo; se busca, por tanto, dar una sensación más intimista del mismo sin profundizar en su psicología.

El hecho de que el cuento inicie *in media res* en un diálogo que mantienen el tío Santiago y la tía Elena, lleva a que los personajes sean conocidos más por sus propias palabras y sus actos, que por los comentarios del narrador. La estrategia con Serafina varía un poco, pues primero el narrador la deja actuar en un ataque de pánico que la obliga a salir al campo de noche en busca de la burra que cree perdida y, posteriormente, la deja hablar ante don Félix –su prometido– y don Quintín, que la miran indignados por los maltratos que ha sufrido. Una de las pocas veces que el narrador interviene para guiar la interpretación es cuando menciona el arrepentimiento que comienza a sentir la tía Elena por haber maltratado a Serafina: “Entonces por primera vez se arrepintió de haberla tratado siempre tan mal; no por lástima, sino por las consecuencias que podía traer aquella fuga” (*idem*). Aun así, el comentario no es totalmente cerrado; es decir, el narrador no intenta regodearse en el castigo que posiblemente recibirá la pareja en el futuro por haber abusado

de la adolescente ni resaltar, como en *Cuentos de un loco*, el retorno de las malas acciones hacia la persona que las hace; sino, simplemente, dar una pista al lector sobre el motivo de aquel interés –un fin, más bien, estético: lograr la verosimilitud.

Riva Palacio parece hacer confluir en este cuento su gusto por el teatro –ahora con influencia impresionista–, su afición a la pintura –no se olvide que era pintor de paisajes–, su conocimiento de las nuevas tendencias literarias –como el impresionismo o el simbolismo–, su constante preocupación por los grupos desprotegidos ante los abusos de las clases pudientes y, por supuesto –lo que más interesa a esta tesis–, el diálogo con motivo del IV Centenario del Descubrimiento. La hipótesis de esta tesis es, como planteo desde el inicio, que Riva Palacio intenta dar, dentro de este paratexto factual, su visión de México, España y sus relaciones. En este cuento, sin embargo, el indiano, Quintín Guardarelo, que sería aquí el nexo entre América y Europa, ha hecho su fortuna en Cuba, no en México; es decir, en una de las últimas colonias de España. No en una nación independiente de las que participan en el diálogo.

Riva Palacio debió de tener muy presente la situación política y económica que España guardaba con su colonia Cuba. Por un lado, se tenía inconforme a la burguesía de la isla, porque se limitaba su comercio con el resto del mundo –principalmente con Estados Unidos, que ya empezaba sus intentos por apoderarse de Cuba– y se ponían aranceles – como los llamados Aranceles Cánovas, en alusión al político amigo de Riva Palacio– a sus productos para no afectar el comercio de España; y, por el otro, se evidenciaba, cada vez más, la debilidad de la política exterior del país, que era incapaz de usar esos aranceles

como arma de negociación –supuestamente su principal finalidad– con otros países que también aplicaban políticas proteccionistas (Pardos Martínez 1998, pp. 15-16).

De alguna manera, Cuba todavía representaba un buen ingreso para España, así como, simbólicamente, parte de su prestigio ante el mundo, como un país con colonias. Posesiones que, para una ideología imperialista, eran la prueba irrefutable de que España seguía siendo un imperio. La isla significaba también, desde el punto de vista republicano de Riva Palacio, los últimos rezagos de una política colonizadora ya caduca, que, sin embargo, otorgaba la oportunidad a los españoles como Quintín de realizarse económicamente, lo que, en definitiva, no podían hacer en su país. Serafina representa, así, la paradoja del bienestar español, que dependía, a su vez, de la explotación y sometimiento de lo que quedaba todavía de la colonia. La indignación y tristeza del indiano, cuando se entera del maltrato al que es sometida Serafina por los más poderosos que la desprecian y la consideran una “burrica”, se entiende aquí como el descontento que cualquier colonizado puede sentir ante su colonizador por ser considerado como un ciudadano de segunda.

La endogamia que se presenta en el cuento –Quintín es tío de Serafina– implica simbólicamente no sólo la cerrazón de España ante las ideas nuevas en política exterior,¹⁰² sino también el sometimiento de alguien que se considera menor de edad –como América por Europa– a un destino sobre el que no puede decidir. Este derecho a decidir de las

¹⁰² Recuérdese que la defensa de España por los diarios, en 1898 y hasta antes de perder sus últimas colonias en América, estaba todavía basada en la exaltación de un esplendor pasado y, por tanto, en el desconocimiento de las nuevas virtudes de los países independientes; es decir, algunos españoles, como la víbora que se come su propia cola, asumían las ideas imperialistas como justificación de sí mismas.

naciones hispanoamericanas, a que fueran entendidas como países independientes que podían tomar sus propias decisiones, fue uno de los temas que se discutieron durante el IV Centenario. Riva Palacio, que moriría en 1896, nunca vería la apertura, pues España no aprendería nada de este encuentro de visiones del mundo, como se puede suponer debido a la pérdida de sus últimas colonias en América en 1898 ante Estados Unidos, el nuevo imperio. Un país que, debido a su para entonces reciente historia, fue menospreciado por España, que se regodeaba en su rancia conexión con el pasado.

Desde este enfoque interpretativo, otro elemento simbólico importante es que Serafina adelanta voluntariamente, aunque la motive el miedo, el inicio de su viaje, la noche previa a que estuviera establecido. Hay en esta intentona algo parecido a un deseo de tomar las riendas de su destino; idea que se ve reforzada cuando pide a su tío Quintín que la lleve a servir a su casa, porque ya no quiere estar en la casa del tío Santiago. En esa búsqueda de una burra perdida que no lo está, logra superar cualquier tipo de miedo al cambio:

No sentía miedo al encontrarse sola en el monte y en aquella penumbra; el terror que le inspiraba doña Elena y la angustia por la pérdida de la burra, embargaban por completo todas sus facultades, y seguía andando por aquellas largas veredas, que, blanquecinas, se prolongaban entre la vegetación como víboras inmensas, que más crecían mientras más caminaba sobre ellas, y que tenían la cabeza perdida en un horizonte tan vago, que ni era obscuro ni era luminoso (Riva Palacio 1896, pp. 282-283).

Esta entrada a lo desconocido se asemeja mucho al inicio del viaje que, según Joseph Campbell (1972, p. 13), lleva al héroe a la partida y, posteriormente, a la iniciación.

Debido a que parte del análisis de Campbell se basa en el psicoanálisis, creo necesario enfatizar en que el cuento “La burra perdida”, como todos los demás del cuentario, no está construido en función de personajes con una psicología profunda. Si acaso, algunos elementos que podrían ser interpretados como el inconsciente están aludidos en la oscuridad y en ese camino como serpiente, cuya cabeza se pierde en un horizonte ni oscuro ni luminoso. Pero si este fuera el caso, si Riva Palacio estuviera aludiendo al inconsciente, aunque más parece una imagen –como la del gallo negro– del simbolismo, Serafina no se inserta en esas veredas. Si acaso su hazaña le sirve de ejercicio para dormirse y olvidarse de la angustia que siente en la realidad.

Este recorrido previo al viaje, más parece, como creo se sugiere, una caída en el sueño profundo –sin las implicaciones que la novela de Lewis Carroll tiene–, una caída para despertar y renacer como la señorita Serafina, futura esposa rica de Quintín. La búsqueda de la burra que se ha perdido, entonces, implica para el cuento un intento por mostrar que, incluso, los débiles –como España ante Francia y las naciones hispanoamericanas ante España y Francia– pueden poner en jaque a los poderosos si toman sus decisiones en momentos claves. Esto, sin embargo, implica caer bajo un destino diferente establecido por otro igual o más poderoso, como sucedería con Serafina, que sería educada durante dos años, para luego casarse con su tío. Con esto, Riva Palacio parece advertir a España que si el aliado poderoso trata mal al débil, el primero terminará en brazos de otro, como, desde luego, ocurrió en 1898, cuando el poder de Estados Unidos se consolidó y la mayoría de los países hispanoamericanos comenzaron a rendirle tributo.

Hispanoamérica parece ser esa burrica que es Serafina, una débil adolescente con la posibilidad, sin embargo, de convertirse en unos cuantos años, con un poco de preparación y de mayor experiencia, en una opulenta capitalista o, por lo menos, en una esposa de un capitalista, patio trasero o algo peor.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A pesar de que *Cuentos del General* no es una obra concluida en sentido estricto, como pudo constatarse a lo largo de esta tesis, Riva Palacio parece haber tenido un plan de organización del cuentario que aplicó hasta donde se lo permitió su salud y que se evidencia desde la rúbrica “El General Riva Palacio” utilizada en los diarios mexicanos donde inició su publicación, en el apartado “Cuentos del General” de *LIEA*, en la selección de los textos y en la integración de las viñetas, hasta en la organización de los cuentos a lo largo del volumen. La estrategia de estructuración es visible sobre todo en las distintas relaciones que pueden establecerse entre la mayoría de los textos y la conferencia “Establecimiento y propagación del Cristianismo en Nueva España”. Este intento de continuar dialogando desde la plataforma propiciada por el IV Centenario del Descubrimiento permite observar, además, la idea que Riva Palacio tenía de la literatura como una herramienta argumentativa, un *exemplum*. Sin embargo, su preocupación por el aspecto estético, que se deja ver en el análisis de algunos de sus cuentos, lo libra del panfleto y, por tanto, de confundir la ética con la estética, como sucedía, según los comentarios de Clarín, con una parte de la cuentística del momento.

Lo importante de enfatizar esta doble relación –intención y función– radica, a mi ver, sobre todo en que permite demostrar que Riva Palacio usó algunos de los recursos estilísticos, estéticos y éticos tanto en los textos históricos como en los literarios. Esto da cuenta de la convivencia de los distintos materiales en tensión que conforman la poética de

Cuentos del General, señalada por Munguía Zatarain, así como de la poca necesidad que sintió Riva Palacio de diferenciar las estrategias de ambas disciplinas, lo que puede ser leído como una advertencia de lo indiscutible que era entonces la objetividad de la Historia pero también como una conciencia y confianza en la adaptabilidad de funciones de los distintos discursos de las diversas disciplinas. En sus cuentos, el autor logra conciliar sus ideas políticas con las exigencias diplomáticas del cargo de Ministro Plenipotenciario de México en los Reinos de España y Portugal.

El pastiche resulta aquí esencial, pues mediante este recurso Riva Palacio satiriza principalmente a los seguidores de Comte mientras parodia su discurso. Estas capacidades, muy conocidas por sus enemigos políticos, permitieron al autor construir en sus cuentos dos niveles de lectura, uno menos difícil de descodificar, al que la mayoría de los lectores tenía acceso, y otro más profundo, que sólo el lector ideal, politizado, podía descifrar. La doble lectura, como pudo observarse, no es particularidad sólo de sus cuentos: la aparente asimilación del discurso positivista en su conferencia puede ser entendida como pastiche, con funciones de camuflaje y burla, aunque sólo después de compararla con sus cuentos. Característica que evidencia, de nuevo, la relación entre su discurso histórico y su discurso literario y, por supuesto, la importancia de la biografía de Riva Palacio para entender su literatura, como de esta última para entender su obra histórica.

Considero *Cuentos del General* como una “colección integrada parcial” determinada por la intención del autor empírico y la función de los distintos textos. De ahí

que, en algunos casos, haya resultado esencial identificar los diversos rasgos del autor implicado en los elementos del relato –aspectos que tienen su sustento más evidente en el título del mismo libro–, así como rastrear los orígenes del cuentario en 1882, en parte de su obra crítica más representativa, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*. Texto, este último, que permite distinguir, desde entonces, algunas de las características estéticas que compartirán la mayoría de los escritos que componen *Cuentos del General*, así como la función ejemplificadora que Riva Palacio les otorga.

Reitero que si de los veintiséis cuentos que componen el libro sólo analizo ocho es porque creo que en éstos se sintetiza una muestra representativa de los recursos que Riva Palacio más utiliza en el volumen. Si algunas de estas interpretaciones llegan a parecer aventuradas es porque más que buscar la última palabra se intenta re-construir posibles significados políticos. Considero, sin embargo, que la propuesta de integración aquí planteada sobre *Cuentos del General*, a partir de la dicotomía intención-función, es viable, porque permite entender la tendencia de este escritor decimonónico a usar la literatura como una herramienta argumentativa, así como evidenciar los mecanismos literarios usados para integrar los distintos textos al interior del volumen.

BIBLIOGRAFÍA

Alas (1893), Leopoldo. Clarín. *Palique*, librería de Victoriano Suárez, Madrid. Recuperado el 15 de noviembre de 2012 en

<http://archive.org/stream/palique02alasgoog#page/n33/mode/2up>

Alas (1896), Leopoldo, *Cuentos Morales*, La Española, Madrid.

Alatorre (1960), Antonio, “Francisco Monterde, La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo, Universidad Nacional Autónoma, México, 1958; 117 pp. (Colección Filosofía y letras, 28)”, *NRFH* 14 (1960), pp. 369-373.

Alatorre (2003), Antonio, *Los 1001 años de la lengua española. Tercera edición, algo corregida y muy añadida*, Fondo de Cultura Económica, México.

Altamirano (1988), Ignacio Manuel, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas. XII. Escritos de literatura y arte 1*, sel. y notas José Luis Martínez, Secretaría de Educación Pública, México, pp. 29-174.

AM (Academia Mexicana, 1894), *Poetas mexicanos*, 2ª. ed., Secretaría de Fomento, México.

Anderson Imbert (2006), Enrique, “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-52.

Archivo Diplomático y Consular de España (1892), *Revista Internacional, Política, Literaria y de Intereses Materiales*.

- Asturias (1992), Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, coord. y ed. de Gerald Martin, Colección Archivos, Madrid.
- Ballart (1994), Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Baquero Goyanes (1949), Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, Revista de Filología Española, Madrid.
- Baquero Goyanes (1992), Mariano, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, edición revisada por Ana L. Baquero Escudero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Barrera Linares (1997), Luis, *Desacralización y parodia. Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*, Monte Ávila, Caracas.
- Bernabéu Albert (1984), Salvador, “El iv Centenario del Descubrimiento de América en la coyuntura finisecular (1810-1893)”, *Revista de Indias*, 44 (174), pp. 345-366.
- Booth (1974), Wayne C., *La retórica de la ficción*, tr. Santiago Bubern Garrica-Nogues, Bosch, Barcelona.
- Borges (1960), Jorge Luis, “Natanhiel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 71-95.
- Borges (1998), Jorge Luis, *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*, Alianza, Madrid.
- Botton Brulá (2003), Flora, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Buckle (1857), Henry Thomas, *History of civilization in England*, v. I, John W. Parker and Son, London. Recuperado el 28 de marzo de 2011 en <http://archive.org/stream/historyciviliza00buckgoog#page/n6/mode/2up>.
- Campbell (1972), Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, tr. Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, México.
- Cándano Fierro (2000), Graciela. *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cánovas del Castillo (1892), Antonio, *Criterio histórico con que las distintas personas que en el descubrimiento de América intervinieron han sido después juzgadas. Conferencia inaugural. Pronunciada el día 11 de febrero de 1891*, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Cánovas del Castillo (1894), Antonio, *et al.*, *Conferencias dadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América*, 3 ts., Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Cantos Casenave (1998), Marieta. *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Cabra, Cabra, Córdoba.
- Carballo (1991), Emmanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, Jalisco, 1991.

- Carrasco M. (2000), Rolando. “El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Rhetorica christiana* (1579) de fray Diego Valadés”, *Anales de Instituto de Investigaciones Estética*, vol. 22, núm. 77, pp. 33-66.
- Castillo Troncoso (2005), Alberto del, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 105-118.
- Cepedello Moreno (2003-2004), María Paz, “El *exemplum*: marco narrativo y componente pragmáticos”, *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4, pp. 207-224.
- Chatman (1990), Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, tr. María Jesús Fernández Prieto, Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.
- Chavarín (2007), Marco Antonio, *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*, Tierra Adentro, México.
- Chevalier (1986), Jean (Dir.) y Alain Gheerbrant (Colab.), *Diccionario de símbolos*, tr. Manuerl Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona.
- Clark de Lara (2007), Belem, “La palabra periodística a la luz de la modernidad”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar entre el nacionalismo y la modernidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 145-165.
- Congreso Internacional de Americanistas (1882). *Actas de la cuarta reunión. Madrid, 1881*, Fortanet, Madrid.

Congreso Literario Hispano-americano (1893) organizado por la Asociación de Escritores y Artistas y Españoles e iniciado por su presidente Gaspar Núñez de Arce del 31 de octubre a 10 noviembre de 1892. Ricardo Fe, Madrid.

Contreras Soto (1997), Eduardo, “Hermanos de Lira y escena”, en Vicente Riva Palacio, *Las liras hermanas. Obras dramáticas*. 2ª. ed., comp. y coord. José Ortiz Monasterio. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, pp. 11-33.

Dánvila (1892), Manuel, *Significación que tuvieron en el gobierno de América la Casa de la contratación de Sevilla y El consejo supremo de Indias*, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivaneneyra, Madrid.

Díaz Ruiz (2006), Ignacio. “Introducción”, en *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. ix-xxxv.

Díaz y de Ovando (1965), Clementina, “La incógnita de algunos *Ceros* de Vicente Riva Palacio”, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Díaz y de Ovando (1971), Clementina, “Prólogo”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*. Porrúa, México, pp. vii-xxvii.

Díaz y de Ovando (1983), Clementina, “Justo Sierra en la mira de Vicente Riva Palacio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13, núm. 52.

- Díaz y de Ovando (1993), Clementina, “Introducción”, *Antología de Vicente Riva Palacio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Díaz y de Ovando (1994), Clementina. *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Díaz y de Ovando (1996), Clementina, “Los retratos del general”, en Vicente Riva Palacio, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, coord. José Ortiz Monasterio, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexiquense de Cultura, México, pp. 11-40.
- Eco (1998), Umberto, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, 2ª. ed., tr. Teófilo Lozoya, Lumen, Barcelona.
- El Diario del Hogar* (11 de abril de 1901), Tercer Época, t. 1, núm. 45, 1-5.
- El Imparcial* (2 de abril de 1897), t. 2, núm. 201, 1-4.
- Even-Zohar (1999), Itamar “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, en *Teoría de los polisistemas*, est. int., comp. y bibl. Montserrat Iglesias Santos, Arco, Madrid, pp. 23-52.
- Freud (1978), Sigmund, y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro. El hombre de arena*, Letracierta, México.
- Fuentes (1998), Carlos, *El espejo enterrado*, Taurus, México.
- García Tato (2009), Isidro, “Paleografía y diplomática: génesis, evolución y tendencias actuales”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 56, 411-441.

- Genette (1989), Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- Genette (2001), Gerard, *Umbrales*, tr. Susana Lage, Siglo XXI, México.
- Gerbi (1960), Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, tr. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México.
- Gómez Baceiredo (2011), Beatriz, “Primeros pasos de la biografía como género periodístico en España: tipología y características de los textos biográficos en *La Ilustración. Periódico Universal*”, *Comunicación y Sociedad*, vol. xxiv, núm. 2, 77-130.
- González Obregón (1945), Luis, *México viejo y anecdótico*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- González Obregón (1979), Luis, *México viejo*, prólogo de Flor de María Hurtado, Promexa, México.
- González Obregón (1980), Luis, *México viejo (Época Colonial). Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Editorial Patria, México.
- Gutiérrez Cuadrado (1992), Juan y José A. Pascual Rodríguez, “Prólogo. A propósito de las actas del Congreso literario hispano-americano de 1892”, en Edición facsimilar del *Congreso Literario Hispano-americano (31 de octubre a 10 de noviembre de 1892)*, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, Madrid, 1893, editada por Instituto Cervantes, Madrid, 1992. Recuperado el 10 de abril de 2012 en http://cvc.cervantes.es/lengua/congreso_literario/prologo.htm.

- Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003), Esteban, *El cuento español del siglo XIX*, Laberinto, Madrid.
- Gutiérrez Nájera (1995), Manuel, *Obras. Crítica literaria. I: Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, 2ª. ed., investigación y recopilación de E. K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, introducción de Porfirio Martínez Peñalosa, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Haro Cortés (1995), Marta, *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Universidad de Valencia, Valencia.
- Herrera Ortiz (1992), Margarita, “La encomienda indiana y sus repercusiones”, en Instituto de Investigaciones Jurídicas, *Derechos contemporáneos de los pueblos indios. Justicia y derechos étnicos en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 131-142.
- Hutcheon (1992), Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 173-193.
- Hutcheon (1995), Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres.
- Iglesias Santos (1999), Monserrat, “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en *Teoría de los polisistemas*, est. int., comp. y bibl. Montserrat Iglesias Santos, Arco, Madrid, pp. 9-20.

- Jongh-Rossel (1985), Elena M., *El Krausismo y la Generación de 1898*, Albatros, Hispanofilia, Valencia.
- Jacobs (1999 [1940]), W. W., “La pata de mono”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 19ª. ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 196-206.
- Kardec (1975), Allan, *El libro de los espíritus que contiene los principios de la doctrina espiritista sobre la inmortalidad del alma, la naturaleza de los espíritus y sus relaciones con los hombres, las leyes morales, la vida presente, la vida futura y el provenir de la humanidad; según enseñanza dada por los espíritus superiores con la ayuda de diferentes médiums. Recopilada y puesta en orden por Allan Kardec*, M. Pareja, Barcelona.
- Leal (1957), Luis, “Vicente Riva Palacio, cuentista”, *Revista Iberoamericana*, (12) 44, pp. 301-309.
- Leal (1990), Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México.
- Leal (1996), Luis, “Los cuentos del general”, *Literatura Mexicana* (7) 2, pp. 325-333.
- López Pedroza (2011), Claudia, “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, *Revista de El Colegio de San Luis*, año 1, núm. 2, 37-59.
- Lukács (1966), Georg, *Teoría de la novela*, tr. Juan José Sebreli, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

- Márquez (2005), Miguel B., “D. Abelardo de Carlos y *La Ilustración Española y Americana*”, *Ámbitos*, núm. 13-14, 185-209.
- Martínez Luna (2000), Esther, “Josefina Bros: el amor o la muerte”, en Vicente Riva Palacio, *Epistolario amorosos con Josefina Bros (1853-1855)*, versión paleográfica y prólogo de Esther Martínez Luna, coordinador José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Martínez (1955), José Luis, *La expresión nacional*, Imprenta universitaria, México.
- Marx (1967), Carlos y Federico Engels, *La sagrada familia y otros escritos filosóficos de la primera época*, 2ª. ed., tr. Wenceslao Roces, Grijalbo, México.
- Menéndez y Pelayo (1911), Marcelino, *Historia de la Poesía hispanoamericana*, t. 1, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid. Recuperado el 30 de julio de 2012 en <http://archive.org/stream/obrascompletas02men#page/n9/mode/2up>.
- Monsiváis (2007), Carlos, *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, 2ª. ed., Debate, México.
- Mora (2006), Gabriela, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados, en Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 53-77

- Munguía Zatarain (2001), Martha Elena, “*Cuentos del general y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano*”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, pp. 145-155.
- Munguía Zatarain (2002), Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México.
- Munguía Zatarain (2012), Martha Elena, *La risa en la literatura: apuntes de poética*, Bonilla Artigas Editores, México.
- Nieto (1993), María Dolores. *Estructura y función de los relatos medievales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Olea Franco (1994), Rafael, “Luis González Obregón frente a la Colonia: entre la historia y la ficción”, en Julio Ortega, José Amor y Vázquez (eds.) y Rafael Olea Franco (colab.), *Conquista y Contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo (Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)*, El Colegio de México-Brown University, pp. 469-477.
- Olea Franco (2004), Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México.
- Olea Franco (2005), Rafael, “José María Roa Bárcena: literatura e ideología”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a*

- la cultura escrita del México decimonónico. Galería de escritores*, vol. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ong (2006), Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, tr. de Angélica Scherp, 3ª. reimp., Fondo de Cultura Económica, México.
- Ortiz Monasterio (1979), José, “Prólogo”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General. Los Ceros, Galería de contemporáneos*, Promexa, México, pp. vii-xxxviii.
- Ortiz Monasterio (1993), José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora- Universidad Iberoamericana, México.
- Ortiz Monasterio (1994), José, “Estudio preliminar”, en Vicente Riva Palacio. *IV Ensayos históricos*, compilación y coordinación José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Ortiz Monasterio (1997), José, “Estudio preliminar”, en Vicente Riva Palacio, *Ensayos históricos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, pp. 11-57.
- Ortiz Monasterio (1999) Prieto, José Alejandro, *La obra historiográfica de Vicente Riva Palacio*, Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana.

Ortiz Monasterio (2004), José, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, Instituto Mora, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Ortiz Monasterio (2005), José, “Vicente Riva Palacio, polígrafo (1832-1896)”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen III. Galería de Escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 343-361.

Ortiz Monasterio (2012), José, “Justo Sierra en tres tiempos. Idea de la historia”, *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio*, 20 octubre, núm. 488, 4-5.

Pacheco (1993), Carlos, “Criterios para una conceptualización del cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, 2ª. ed., Monte Ávila, Caracas, pp. 13-28.

Palomera (1989), Esteban J., “Introducción”, en Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, 2ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, pp. vii-xlix.

Palti (2005), Elías José, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, Fondo de Cultura Económica, México.

Pardos Martínez (1998), Eva, *La incidencia de la protección arancelaria en los mercados españoles (1870-1913)*, Banco de España, Madrid. Recuperado el 30 de julio de 2012 en

<http://www.bde.es/webbde/Secciones/Publicaciones/PublicacionesSeriadas/EstudiosHistoriaEconomica/Fic/roja37.pdf>.

Pavón (1991), Alfredo. “Vicente Riva Palacio, cuentista”. *Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje*, núm. 7, 15-25.

Perea (1997), Héctor, “Los cuentos de Vicente Riva Palacio”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, comp. y coord. José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1997, pp. 11-33.

Pérez (2011), Manuel, Los cuentos del predicador. *Historias y ficciones para la reforma de costumbres en la Nueva España*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, Madrid-Frankfurt, México.

Pérez Martínez (2008), Ramón Manuel, *Historias y cuentos para la reforma de costumbres en Nueva España: retórica del ejemplo en Luz de verdades catholicas [...] (1692-1699) de Juan Martínez de la Parra, S. J.*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, México.

Piglia (1999), Ricardo, “Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias”, en *Formas Breves*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, pp. 85-90.

Piglia (1999^a), Ricardo, “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas Breves*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, pp. 103-134.

- Pimentel (1998), Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- Pons (1996), María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx, Siglo XXI, México.*
- Prat Ferrer (2007), Juan José. "Los *exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades". *Oppidum*, núm. 3, pp. 165-188.
- Quintiliano (1999), Marco Fabio, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte segunda. Libros IV-VI*, t. 2, tr. Alfonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- Quirarte (1997), Vicente, "Desceñirse la espada victoriosa" en Vicente Riva Palacio, *Calvario y tabor. Novela histórica y de costumbres*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, pp. 11-32.
- Ramírez Vuelvas (2010), Carlos, "Babel de Hispania: México en el iv centenario del descubrimiento de América", en Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (coords.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010). Congreso Internacional: Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Santiago de Compostela, 15-18 de septiembre 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 866-886.

Reyes (1955), Alfonso, “Apuntes varios”, en *Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 247-274.

Ricoeur (1999), Paul, *Tiempo y narración*, t. 3, 2ª. ed., Siglo XXI, México.

Riva Palacio (1867), Vicente, “Gas para globos”, *La Orquesta*, 27 de noviembre de 1867, pp. 3-4.

Riva Palacio (1867^a), Vicente, “Ayuntamiento”, *La Orquesta*, 27 de noviembre de 1867, p. 3.

Riva Palacio (1869), Vicente, “El zapatero y su competidor”, *La Orquesta*, de 1869, pp. 3-4.

Riva Palacio (1870), Vicente, “La gloria”, *La Orquesta*, 23 de marzo de 1870, pp. 1-2.

Riva Palacio (1870^a), Vicente, “La ausencia de Tomasito”, *La Orquesta*, 2 de abril de 1870, pp.1-2.

Riva Palacio (1870^b), Vicente, “Como semos probes”, *La Orquesta*, 5 de abril de 1870, p. 1.

Riva Palacio (1870^c), Vicente, “El zapatero y su competidor”, *La Orquesta*, 5 de abril de 1870, pp. 1-2.

Riva Palacio (1870^d), Vicente, “Contome una beata”, *La Orquesta*, 20 de abril de 1870, p. 1.

Riva Palacio (1870^e), Vicente, “El relojero de Toluca”, *La Orquesta*, 20 de abril de 1870, pp. 1-2.

Riva Palacio (1870^f), Vicente, “Sólo una cuarta”, *La Orquesta*, 20 de abril de 1870, p. 2.

- Riva Palacio (1872), Vicente, “El billete de lotería”, *El Correo del Comercio*, 29 de septiembre de 1872, pp. 2-3.
- Riva Palacio (1872^a), Vicente, “El marido modelo”, *El Correo del Comercio*, 1 de septiembre de 1872, pp. 2-3.
- Riva Palacio (1872b), Vicente, “El veterano”, *El Correo del Comercio*, 29 de septiembre de 1872, p. 3.
- Riva Palacio (1872c), Vicente, “La mal casada”, *El Correo del Comercio*, 21 de septiembre de 1872, pp. 2-3.
- Riva Palacio (1882), Vicente [Cero]. *Los ceros. Galería de contemporáneos*. F. Díaz de León, México.
- Riva Palacio (1882^a), Vicente [Cero]. “Cero”, *La República*, 6 de enero de 1882, pp. 1-2.
- Riva Palacio [1890], Vicente. *México a través de los siglos. El virreinato. Historia de la dominación española en México desde 1521 a 1808*, t. 2, Ballescá y Espasa, México y Barcelona.
- Riva Palacio (1892), Vicente. *Establecimiento y propagación del cristianismo en Nueva España. Conferencia leída el 18 de enero de 1892*, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Riva Palacio (1896), Vicente, *Cuentos del General*. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Riva Palacio (1958), Vicente, *Cuentos del General*, Editorial Nacional, México.
- Riva Palacio (1971), Vicente, “Un viaje al purgatorio”, en *Cuentos del general*, prólogo de Clementina Díaz y de Ovando, Porrúa, México, pp. 83-84.

- Riva Palacio (1986), Vicente, *Monja y casada, virgen y mártir*, Océano, México.
- Riva Palacio (1993), Vicente, “Cuentos de un loco. Viajes de un espíritu. El ángel de México”, en *Antología de Vicente Riva Palacio*, introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 72-117.
- Riva Palacio (1993^a), Vicente, “Impresiones de viaje por el señor ministro de relaciones”, en *Antología de Vicente Riva Palacio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 42-71.
- Riva Palacio (1994), Vicente, “[Cero] Jueves, 5 de enero de 1882” y “[Cero] Sábado, 14 de enero de 1882”, en Clementina Díaz y de Ovando, *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 300-306.
- Riva Palacio (1994^a), Vicente, “[Cero] Lunes, 9 de enero de 1882”, en Clementina Díaz y de Ovando, *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 310-313.
- Riva Palacio (1996), Vicente, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, 2^a. ed., coord. José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Riva Palacio (1997), Vicente, *Calvario y Tabor. Novela histórica y de costumbres*, pról. Vicente Quirarte, coord. José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y

las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Riva Palacio (1997), Vicente, *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*, 3ª. ed., coord. José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Riva Palacio (2000), Vicente, *Los piratas del Golfo*, 2ts., 3ª. ed. y pról. de Antonio Castro Leal, Editorial Porrúa, México.

Roas (2009), David, “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120

Rosaldo (1953-1954), Renato, “Menéndez y Pelayo y Roa Bárcena: una disensión académica”, *Revista Iberoamericana*, 19, pp. 35-64.

Rouviere (1893), Luis, “Influencia del descubrimiento de América en la industria y comercio del mundo civilizado. 3ª. conferencia. 17 de octubre de 1892, en Centenario del descubrimiento de América”. en *Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, Imprenta de Henrich y compañía en Comandita, Barcelona.

- Sánchez Albarracín (2003), Enrique, “Tradiciones y neologismos: los encuentros de Ricardo Palma y Rubén Darío con España”, *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, año 4, núm. 6, pp. 35-55.
- Sánchez Moguel (1894), Antonio, *Las conferencias americanistas. Discurso resumen leído el 19 de junio de 1892*. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Sánchez Moguel (1895), Antonio, *España y América. Estudios históricos y literarios*. Asilo de Huérfanos del Sagrado C. de Jesús, Madrid.
- Schneider (2000), Luis Mario, “Vicente Riva Palacio, el poeta”, en Vicente Riva Palacio, *Poesía completa*, compilación de Luis Mario Schneider, coordinación de José Ortiz Monasterio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Sheridan (2007), Guillermo, “La lectura en México/1”, *Letras Libres*. Recuperado el 5 de octubre de 2012 en <http://www.letraslibres.com/revista/columnas/la-lectura-en-mexico1>
- Sobejano (1997), Gonzalo, “Estudio Preliminar”, en Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos*, pp. ix-xxiv. Recuperado el día 18 de julio de 2012 en [http://www.rae.es/Imagenes/textos/Biblioteca Clasica/Version beta/Cuentos 300 OCR.pdf](http://www.rae.es/Imagenes/textos/Biblioteca_Clasica/Version_beta/Cuentos_300_OCR.pdf)
- Solórzano Ponce (1998), María Teresa, “Prólogo”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, Factoría, México, pp. IX-XXVIII.
- Solórzano Ponce (2002), María Teresa, en Vicente Riva Palacio, *X. Periodismo Primera Parte. Varios periódicos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad

- Nacional Autónoma de México-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, pp. 13-37.
- Solórzano Ponce (2005), María Teresa, “Juan Antonio Mateos (1831-1913)”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen III, Galería de escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 333-341.
- Toussaint (1929), Manuel, “Prologo”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, ed. y pról. Manuel Toussaint, Cultura, México, pp. v-xvii.
- Usigli (1932), Rodolfo, *México en el teatro*, Imprenta Mundial, México.
- Vasconcelos (1922), José, “Discurso”, *La Revista del Maestro*.
- Velasco Bartolomé (2005), Emilio Pedro, *Prólogo y escritura: aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a la “Celestina, Lazarillo de Tormes y don Quijote”*, Memoria presentada para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Viñao (2009), Antonio, “La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme”, *Revista Electrónica de Educación y Formación Continua de Adultos*, vol. 3, núm. 1, pp. 5-19. Recuperado el 5 de octubre de 2012 en http://campus.usal.es/~efora/efora_03/monografico_efora_03.pdf.
- Zea (2005), Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. Fondo de Cultura Económica, México.